Ueber dramatische Kunst und Literatur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm von Schlegel,

des St. Wladimir-Ordens und des Wasa-Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften auswärtigem Mitgliede.

LESEVEREIN IN PFAFFENHOFEN

Nach der zweyten Ausgabe.

Erster Theil.

Wien, 1825.

Gedruckt und verlegt bey C. F. Schade.

STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG

Vorrede
zur zweyten Ausgabe.

Die folgenden Vorlesungen sind, seit ihrer ersten Erscheinung in den Jahren 1809 — 11, ins Französische, Holländische und ins Englische übersetzt worden, und werden gegenwärtig ins Italienische übersetzt. Nach Maaßgabe der in jedem Lande geltenden Begriffe und Meinungen haben sie eine wohlwollende oder ungünstige Aufnahme gefunden, Beyfall erworben oder Tadel und Widerspruch erfahren, überall aber, wo sie hingekommen, einige Aufmerksamkeit erregt. Da das Buch nun also in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich bekannt ist, so habe ich um so mehr Bedenken getragen, unnöthiger Weise daran zu ändern. Ich erkenne zwar wohl die ungleiche Ausführlichkeit in Behandlung der verschiedenen Theile; allein um

diesem Mangel abzuhelfen, würden beträchtliche Erweiterungen nöthig seyn, wozu ich seither, mit mancherley andern Gegenständen der Forschung beschäftigt, noch nicht Muse fand mich vorzubereiten. Ueberdies machen ja diese Vorlesungen keinen Anspruch darauf, für eine vollständige Geschichte des Theaters zu gelten; und endlich möchte ich meine Leser vielleicht ermüden, indem ich sie allzu gewissenhaft zu befriedigen gedächte.

Die gegenwärtige Ausgabe unterscheidet sich also von der ersten nur durch einige Berichtigungen der Sprache und größere Genauigkeit des Drucks. Möge sie mein Andenken bey meinen deutschen Landsleuten erneuern, denen alle meine Bemühungen im Gebiete der Kunst und des Wissens zuvörderst gewidmet sind.

Paris im November 1816.

Vorrede
zur ersten Ausgabe.

Man wird in dieser Schrift, schon ihrem äußern Umfange nach, weder eine bibliographisch vollständige dramatische Literatur, noch eine antiquarisch genaue Geschichte des Theaters erwarten. Bücher, welche trockne Nachrichten und Nahmen liefern, gibt es ohnehin genug. Meine Absicht war einen allgemeinen Ueberblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwerth der dramatischen Hervorbringungen verschiedner Zeitalter und Völker zu schätzen ist.

Großentheils sind die folgenden Vorlesungen, bis auf einige Nebenbemerkungen, die der Augenblick eingab, wörtlich so gehalten worden, wie sie hier abgedruckt erscheinen. Die einzige Veränderung besteht in einer bequemeren Abtheilung, und hier und da in Zusätzen, wo die Beschränkung der Zeit mich verhindert

hatte, manches mit gleichförmiger Ausführlichkeit zu behandeln. Dies mag einigen Ersatz gewähren für die Lebendigkeit des mündlichen Vortrags, die zuweilen das Mangelhafte des Ausdrucks überkleidet, und immer die Erwartung in einem gewissen Grade spannt.

Diese Vorlesungen hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreise von beynahe dreyhundert Zuhörern und Zuhörerinnen. Die Bewohner Wiens haben längst die Sitte gehabt, nachtheilige Schilderungen, welche manche Schriftsteller des nördlichen Deutschlandes von dieser Hauptstadt entworfen, durch die wohlwollendste Aufnahme der eben aus jenen Gegenden herkommenden Gelehrten und Künstler, und durch uneigennützige Wärme für den Ruhm unserer Literatur zu widerlegen, eine Wärme, die selbst durch eine gerechte Empfindlichkeit nicht hat gedämpft werden können. Ich fand hier die Herzlichkeit besserer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet. Bloß diesem Umstande habe ich es zuzuschreiben, daß nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staate

und bey der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung, mir nicht etwa einen flüchtigen Besuch, sondern ihre fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkten.

Mit Freuden ergreife ich diese erneuerte Gelegenheit, dem huldreichen Monarchen meinen Dank zu Füßen zu legen, welcher mir durch die ausnahmsweise und unmittelbar von Seiner Hand ertheilte Erlaubniß, diese Vorlesungen zu halten, einen ehrenvollen Beweis Seines gnädigen Zutrauens gab, das ich als ein Fremder, der nicht das Glück hat unter Seinem Scepter gebohren zu seyn, und nur als Deutscher und Weltbürger sich gedrungen fühlt, Ihm Heil und Segen zu wünschen, noch nicht hatte verdienen können.

Viele erleuchtete Gönner, eifrige Beförderer alles Guten und Schönen, haben sich meine Dankbarkeit verpflichtet, durch den Vorschub, den sie meinem Unternehmen thaten, und durch die Aufmunterung, die sie mir bey dessen Ausführung angedeihen ließen.

Meine sämtlichen Zuhörer haben mir die Arbeit sehr angenehm gemacht, durch ihre Nachsicht, durch ihre aufmerksame Theilnahme, und durch ihre Bereitwilligkeit, jeden Zug, der des

Beyfalls werth scheinen könnte, gefühlvoll hervor zu heben.

Es war ein schöner mir unvergeßlicher Augenblick, als ich in der letzten Stunde, nachdem ich eben Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes, jedem vaterländisch gesinnten heilig, angeregt hatte, und die Gemüther dadurch schon feyerlicher gestimmt waren, nun Abschied nehmen mußte, innig bewegt durch die Betrachtung, daß dieses durch gemeinschaftliche Liebe zu edlerer Geistesbildung gestiftete Verhältniß so bald wieder augelößt werden sollte, daß ich die um mich Versammelten nie wieder so beysammen sehen würde. Eine allgemeine Rührung ließ sich spüren, erregt durch so vieles, was ich nicht sagen konnte, aber worüber sich die Herzen verstanden. Auf dem, weltlicher Macht unzugänglichen, geistigen Gebiet des Denkens und Dichtens fühlen die vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit; und in diesem Gefühl, dessen Sprecher die Schriftsteller und Redner seyn sollen, darf uns mitten unter verworrenen Aussichten eine erhebende Ahndung anwandeln von dem großen unsterblichen Berufe unsers seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes.

Genf im Februar 1809.

Erste Vorlesung.

Einleitung. Ueber den Geist echter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beyder. Grundanlage der classischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Literatur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantischen Dichter. Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bey allen Nationen.

Ich werde mich in den folgenden Vorträgen bemühen, die Theorie der dramatischen Kunst mit ihrer Geschichte zu verbinden, und zugleich die Vorschriften und die Muster dieser Kunst darzulegen.

Die allgemeine philosophische Theorie der Poesie und der übrigen schönen Künste stellt die Grundgesetze des Schönen auf, die allen mit einander gemein sind. Jede Kunst hat ferner ihre besondere Theorie, welche darauf abzweckt die Gränzen, die Schwierigkeiten und die Mittel dieser Kunst kennen zu lehren. Hiezu werden wissenschaftliche Erörterungen erfodert, welche dem Künstler nützlich, aber wenig anziehend für solche Freunde der Kunst sind, die nur die Hervorbringungen ausgezeichneter Geister genießen wollen. Die allgemeine Theorie hingegen zergliedert eine der menschlichen Natur wesentliche Eigenschaft: die Fähigkeit das Schöne zu

empfinden, woraus das Bedürfniß der schönen Künste und das Wohlgefallen daran entsteht; sie zeigt das Verhältniß zwischen dieser Fähigkeit und allen übrigen sittlichen und erkennenden Fähigkeiten des Menschen. Sie ist also sehr wichtig für den Denker, aber an sich allein reicht sie nicht hin, um zur Führerinn bey Ausübung der Kunst zu dienen.

Die Geschichte der schönen Künste lehrt uns, was geleistet worden, die Theorie, was geleistet werden soll. Ohne ein verbindendes Mittelglied würden beyde abgesondert und unzulänglich bleiben. Die Kritik ist es, welche die Geschichte der Künste aufklärt, und ihre Theorie fruchtbar macht. Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthümlicher und gehaltvoller Kunstwerke erforderlich sind.

Häufig macht man sich von der Kritik eine falsche Vorstellung, als bestände sie bloß in dem Scharfsinn, welcher die Fehler eines Kunstwerkes aufzudecken weiß. Ich habe diesem Studium einen großen Theil meines Lebens gewidmet, und will zuvörderst meine Begriffe vom echten Geiste der Kritik darlegen.

Wir sehen eine Menge Menschen, ja ganze Nationen, so sehr befangen in den Gewöhnungen ihrer Erziehung und Lebensweise, daß sie sich auch dann nicht davon losreißen können, wenn vom Genusse schöner Kunst die Rede ist. Nur dasjenige, was in ihrer Sprache, ihren Sitten und ihren gesellschaftlichen Verhältnissen einheimisch und her-

gebracht ist, erscheint ihnen als natürlich, schicklich und schön. In dieser ausschließenden Ansicht und Empfindungsweise kann man es durch Bildung zu einer großen Feinheit der Unterscheidung in dem engen Kreise bringen, worauf man sich nun einmal beschränkt hat. Aber ein echter Kenner kann man nicht seyn ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpuncte heraus zu fühlen, und was die menschliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zuthaten, deren es zu seiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich scheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es gibt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Depotismus des Geschmacks, womit diese gewisse vielleicht ganz willkührlich bey ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poesie, im weitesten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine allgemeine Gabe des Himmels, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maaße Antheil daran. Innere Vortrefflichkeit entscheidet allein, und wo diese vorhanden ist, soll man sich nicht an Aeußerlichkeiten stoßen. Auf die Wurzel unsers Daseyns muß alles zurückgeführt werden: ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Werth; ist es aber ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt, so kann

es kein Gedeihen, noch wahren Wachsthum haben. Manche auf den ersten Blick glänzende Erscheinungen im Gebiete der schönen Künste, ja wohl gar solche, deren Gesammtheit man mit dem Nahmen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine sogleich fertige Schöpfung ihrer Hände zu sehen, pflücken sie hier und da Zweige und Blumen ab, und pflanzen sie ohne weiters in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzellosen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen lassen, und nur dürre Reiser zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht, und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt.

Jetzt die Anwendung von dem so eben entwickelten Begriffe der Vielseitigkeit oder Universalität des echten Kritikers auf die Geschichte der Poesie und der schönen Künste. Wir beschränken sie gewöhnlich (wiewohl außerhalb dieses Kreises noch viel merkwürdiges zu kennen seyn dürfte) wie die sogenannte Universal-Historie auf dasjenige, was auf die heutige Bildung Europa's näher oder entfernter Einfluß gehabt hat: also auf die Werke der Griechen und Römer, und dann derer unter den neu-Europäischen Völkern, welche am frühesten und bedeutendsten in diesem Fache thätig waren. Es ist bekannt, wie sich vor beynahe viertehalb hundert Jahren das Studium der alten Literatur durch die

Verbreitung der griechischen Sprache (die lateinische war nie ausgestorben) neu belebte: die classischen Autoren wurden ans Licht gezogen, und durch den Druck allgemein zugänglich gemacht; die Denkmäler alter Kunst wurden fleißig ausgegraben. Alles dies gab dem menschlichen Geiste vielfache Anregungen, und machte eine entscheidende Epoche in unserer Bildungsgeschichte; es war fruchtbar an Wirkungen, die sich noch bis auf uns erstrecken, und auf eine nicht zu berechnende Folgezeit erstrecken werden. Aber es wurde auch sogleich mit dem Studium der Alten ein ertödtender Mißbrauch getrieben. Die Gelehrten, welche vorzüglich in dessen Besitz waren, und sich durch eigene Werke auszuzeichnen nicht vermochten, schrieben den Alten ein unbedingtes Ansehen zu; in der That mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind. Sie behaupteten, nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller sey wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen; in den Werken der Neuern schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu seyn schien. Alles übrige verwarfen sie als barbarische Ausartung. Ganz anders verhielt es sich mit den großen Dichtern und Künstlern. Wie lebhaft auch der Enthusiasmus seyn mochte, den die Alten ihnen einflößten, wie sehr sie auch die Absicht haben mochten mit ihnen zu wetteifern, so nöthigte sie doch die selbstständige Eigenthümlichkeit ihres Geistes, ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken. So war es unter den Italienern schon mit Dante, dem Vater der neueren Poesie: er erklärte den Virgil für seinen Lehrer, brachte aber

ein Werk hervor, das unter allen, die sich nennen lassen, die von der Aeneide verschiedenste Gestaltung hat, und übertraf seinen vermeynten Meister unsers Erachtens sehr weit an Kraft, Wahrheit, Umfang und Tiefe. So war es späterhin mit dem Ariost, den man verkehrter Weise mit dem Homer verglichen: es gibt nichts unähnlicheres. So war es in der bildenden Kunst mit Michelangelo und Raphael, die doch unstreitig große Kenner der Antike waren. Wenn man die neueren Mahler bloß nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurtheilt, so muß man ungerecht gegen sie seyn, und das ist auch Winkelmann ohne Frage gegen Raphael. Da die Dichter meistens an der gelehrten Bildung Antheil nahmen, so entstand daraus ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht. Wo sie dieser opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt; in so fern sie jener nachgingen, liebte sie das Volk. Was die Heldenlieder eines Tasso und Camoens noch bis auf diesen Tag im Herzen und auf den Lippen ihrer Landesgenossen lebendig erhält, ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandschaft mit Virgil oder gar dem Homer, sondern beym Tasso das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, bey Camoens die glühende Begeisterung patriotischen Heldenmuthes.

Gerade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer selbstgeschaffenen Poesie am wenigsten fühlten, ließen sich die Nachahmung der Alten am besten gefallen. So entstanden todte Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung ist aber in den schönen

Künsten immer fruchtlos: auch was wir von andern entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergeboren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. Was hilft alles Ankünsteln des fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts anders zu geben als sich selbst.

Die echten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgingen und in ihrem Sinne handelten, sind eben so selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meistens, durch Aeußerlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren sehr freygebig gelten lassen. Diese waren ihnen die correcten neueren Classiker, während sie die großen lebendigen Lieblingsdichter, welche sich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch so manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchstens als rohe wilde Genie's dulden wollten. Aber die unbedingte Trennung vom Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.

So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders Deutsche Denker versuchten, das Mißverständniß zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen. Sie erschracken nicht vor einem scheinbaren Widerspruch. Die menschliche Natur ist freylich in ihrer Grundlage einfach:

aber alle Nachforschungen zeigen uns, keine Grundkraft in der gesammten Natur sey auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen aus einander gehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz. Warum sollte sich diese Erscheinung nicht auch in der Geschichte der Menschheit im Großen wiederholen? Vielleicht wäre mit diesem Gedanken der wahre Schlüssel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden. Die, welche dies annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder classischen, den Nahmen romantisch erfunden. Allerdings nicht unpassend: das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Alterthums zusammen geschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus Einem Stücke war.

Diese vorläufig nur so hingestellte Ansicht würde in hohem Grade einleuchtend werden, wenn sich zeigen ließe, daß derselbe Gegensatz zwischen dem Streben der Alten und Neueren symmetrisch, ja ich möchte sagen systematisch, durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens (so weit wir sie bey jenen kennen) hindurch geht; sich in der Musik und den bildenden Künsten, wie in der Poesie offenbart: welche Aufgabe in ihrem ganzen Um-

fange noch zu lösen steht, wiewohl manches einzelne vortrefflich bemerkt und angedeutet worden ist.

Um Schriftsteller zu nennen, welche im Auslande geschrieben haben, und früher, als in Deutschland diese sogenannte Schule aufgekommen: in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Prinzip der antiken, Harmonie der modernen Musik sey. Er verwirft aber einseitig die letztere, worin wir ganz und gar nicht mit ihm einig seyn können. Ueber die bildenden Künste thut Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Mahler seyen vermuthlich zu sehr Bildhauer gewesen, die neueren Bildhauer seyen zu sehr Mahler. Dies trifft den eigentlichen Punct; denn, wie ich es in der Folge deutlicher entwickeln werde, der Geist der gesammten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk.

Durch ein Beyspiel aus einer andern Kunst, der Architektur, will ich klar zu machen suchen, wie ich es mit dieser Anerkennung des scheinbar entgegengesetzten meyne. Im Mittelalter herrschte und entwickelte sich besonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommensten Reife, eine Bauart, welche man die gothische Baukunst benannt hat, und die altdeutsche hätte nennen sollen. Als mit der Wiederbelebung des classischen Alterthums überhaupt, auch die Nachahmung der griechischen Architektur aufkam, und oft nur allzu verkehrt ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Klima's, der Sitten und der Bestimmung der Gebäude angebracht wurde, verdammten die Eiferer dieses neuen

Geschmacks die gothische Baukunst gänzlich, schalten sie geschmacklos, düster, barbarisch. Den Italienern war dies am ersten zu verzeihen; die Vorliebe für die alte Architektur lag bey ihnen, wegen der angeerbten Ueberreste alter Gebäude und wegen der klimatischen Verwandtschaft mit den Griechen und Römern, gleichsam im Blute. Wir Nordländer aber wollen uns die mächtigen ernsten Eindrücke beym Eintritt in einen gothischen Dom nicht so leicht wegschwatzen lassen. Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen. Eine geringe Aufmerksamkeit wird uns lehren, daß die gothische Baukunst nicht bloß von außerordentlichen mechanischen Fertigkeiten zeugt, sondern von einem bewundernswürdigen Aufwande von Erfindungskraft; bey näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie eben so wohl ein vollständiges in sich geschlossenes System ausmacht, wie die griechische.

Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtey oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespear. Die Vergleichung zwischen diesen Wunderwerken der Poesie und Architektur ließe sich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nöthigt uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anderes ist und seyn soll, als jenes? Es gälte den Versuch. Die Vorliebe für das eine oder das andere

wollen wir niemanden abstreiten.. Die Welt ist weit, und es kann gar manches darin neben einander bestehen. Aber die einseitige unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner, sondern im Gegentheil das freye Schweben über abweichenden Ansichten mit Verläugnung persönlicher Neigungen.

Für unsern Zweck, nämlich um die Haupteintheilung zu rechtfertigen, welche wir in der Kunstgeschichte machen, und wonach wir folglich auch die Geschichte der dramatischen Literatur abzuhandeln gedenken, möchte es hinreichen, diese so in die Augen fallende Entgegensetzung des Antiken oder Classischen und des Romantischen nur aufgestellt zu haben. Da indessen einseitige Bewunderer der Alten immer fortfahren zu behaupten, alle Abweichung von ihnen sey nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnißvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten: so will ich eine Erklärung über den Ursprung und Geist des Romantischen zu geben versuchen, und man urtheile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird.

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseyns, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesammte Kunst und Poesie ist der Ausdruck

vom Bewußtseyn dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude ersonnen.

Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, aber dieser Dienst, der bey andern Völkern die Phantasie mit scheuslichen Bildern verdüsterte, und das Herz zur Grausamkeit abhärtete, gestaltete sich hier groß, würdig und milde. Der Aberglaube, sonst der Tyrann der menschlichen Anlagen, schien zu deren freyester Entwickelung die Hand bieten zu wollen: er hegte die Kunst, die ihn schmückte, und aus Götzen wurden Ideale.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung noch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es versteht sich, daß dies im ganzen und großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung machen eine Ausnahme. Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlorne Erinnerungen werden von der eingebüßten Heimath zeugen; aber es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an.

Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseyns. Wäre es dem Menschen möglich, alle Religion, auch die unbewußte und unwillkürliche zu verläugnen, so würde er ganz Oberfläche werden, und kein Inneres wäre dabey. Wenn dieses Centrum verrückt wird, so muß sich folglich darnach die gesammte Wirksamkeit der Gemüths- und Geisteskräfte anders bestimmen.

Und dies ist denn auch im neuern Europa durch die Einführung des Christenthums geschehen. Diese eben so erhabene als wohlthätige Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wieder geboren, sie ist das lenkende Princip in der Geschichte der neueren Völker geworden, und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu seyn wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wissen.

Nächst dem Christenthum ist die Bildung Europa's seit dem Anfang des Mittelalters durch die germanische Stammart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freyen Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bey edlen Anlagen dem Ernst des Gemüths zu Gute kommen. Daher die biedere Herzlichkeit, womit die altdeutschen Völkerschaften das Christenthum aufnahmen, so daß es nirgends so tief ins Innere gedrungen ist, sich so kräftig wirksam bewährt und mit allen menschlichen Gefühlen verwebt hat.

Aus dem rauhen aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beymischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt.

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeister-

ten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Liebe ahnden ließ.

Da das Christenthum sich nicht wie der heidnische Gottesdienst mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen inneren Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch in so fern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubenswahrheiten über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben.

Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegen gesetzt.

Einige Denker, die übrigens die Eigenthümlichkeit der Neueren eben so begreifen und ableiten, wie wir, haben das Wesen der nordischen Poesie in die Melancholie gesetzt, und, gehörig verstanden, haben wir nichts hiegegen einzuwenden.

Bey den Griechen war die menschliche Natur selbstgenügsam, sie ahndete keinen Mangel, und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menschheit habe durch eine große Verirrung die ihr ursprünglich bestimmte Stelle eingebüßt, und die ganze Bestimmung ihres irdischen Daseyns sey, dahin zurückzustreben, welches sie jedoch, sich selbst überlassen, nicht vermöge. Jene sinnliche Religion wollte nur äußere vergängliche Segnungen erwerben; die Unsterblichkeit, in so fern sie geglaubt wurde, stand in dunkler Ferne wie ein Schatten, ein abgeschwächter Traum dieses wachen hellen Lebenstages. In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseyns auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtseyn wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsere Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. Und wenn nun die Seele, gleichsam unter den Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordenen Heimath ausathmet, was anders kann der Grundton ihrer Lieder seyn, als Schwermuth? So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unserige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt

sich zwischen Erinnerung und Ahndung. Man mißverstehe dies nicht, als ob alles in einförmige Klage verfließen, und die Melancholie sich immer vorlaut aussprechen müßte. Wie in der heitern Weltansicht der Griechen die herbe Tragödie dennoch möglich war, so kann auch die aus der oben geschilderten entsprungene romantische Poesie alle Stimmungen bis zur fröhlichsten durchgehen, aber sie wird immer in einem nahmenlosen Etwas Spuren ihrer Quelle an sich tragen. Das Gefühl ist im ganzen bey den Neueren inniger, die Phantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden. Freylich laufen in der Natur die Grenzen in einander, und die Dinge scheiden sich nicht so strenge, als man es thun muß, um einen Begriff festzuhalten.

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtseyn der inneren Entzweyung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beyden Welten, zwischen denen wir uns getheilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen, und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen.

In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewußtlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigenthümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere

Durchdringung beyder als zweyer Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöset; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheines von Unvollendung um so eher in Gefahr, verkannt zu werden.

Es würde uns zu weit führen, in den einzelnen Künsten, der Architektur, Musik und Mahlerey (eine eigenthümliche Sculptur haben die Neueren gar nicht gehabt) die angedeuteten Merkmale nachzuweisen, ihren Gegensatz mit der Gestaltung derselben Künste bey den Alten zu zeigen, und ihr verwandtes Streben ergründen zu wollen.

Auch die Gattungen und Formen der romantischen Poesie überhaupt können wir hier nicht näher betrachten, sondern müssen zu unserm Zweck, der dramatischen Kunst und Literatur, zurückkehren. Die Eintheilung dieser, wie der übrigen Kunstfächer in die antike und romantische, zeichnet uns den Gang vor, den wir zu nehmen haben.

Zuerst reden wir von den Alten; dann von ihren Nachahmern, echten oder vermeynten Nachfolgern unter den Neueren; endlich von denjenigen Dichtern unter den letzten, welche, unbekümmert um die classischen Vorbilder oder auch mit wissentlicher Abweichung von ihnen, ihren eigenen Weg gegangen sind.

Unter den alten Dramatikern sind die Griechen die eigentlich wichtigen. Die Römer waren in diesem Fache in der früheren Epoche bloße Uebersetzer der Griechen, nachher Nachahmer und nicht immer glückliche Nachahmer. Ueberdies hat sich weniger von ihnen erhalten. Unter den neueren Völkern

hat sich das Bestreben die alte Bühne wieder herzustellen und womöglich zu vervollkommnen, besonders bey den Italienern und Franzosen thätig gezeigt. Mehr oder weniger sind auch bey den übrigen, besonders späterhin, einzelne Versuche der Art im Tragischen gemacht worden; denn für das Lustspiel ist allerdings die Form der Gattung, wie wir sie beym Plautus und Terenz finden, durchgängiger herrschend gewesen. Von beabsichteten Nachbildungen des antiken Trauerspiels ist die tragische Bühne der Franzosen unter allen die glänzendste Erscheinung, welche den größten Ruf erworben und also auch die aufmerksamste Prüfung verdient. An diese schließen sich dann neuere Italiener, z. B. Metastasio und Alfieri, an. Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bey den Engländern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bey beyden, vor etwas mehr als zweyhundert Jahren, hier durch Shakespeare, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.

Die deutsche Bühne ist die jüngste von allen, sie hat die mannigfaltigsten Einwirkungen von ihren sämmtlichen Vorgängern erfahren: wir werden also am schicklichsten zuletzt auf sie kommen, und so ihre bisherigen Richtungen am besten beurtheilen und fernere Aussichten für sie eröffnen können.

Wenn ich die Geschichte der Griechischen und Römischen, dann der Italienischen und Französischen, endlich der Englischen und Spanischen Bühne in den wenigen Stunden, welche diesen Vorträgen bestimmt sind, durchzugehen verspreche, so versteht sich, daß

ich nur Uebersichten davon geben kann, welche das Wesentliche unter allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Wiewohl ich mich auf Eine Gattung der Poesie beschränke, so ist die Masse des darin vorhandenen immer noch unübersehlich, und würde es bleiben, wenn ich auch wiederum nur eine Unterart hervorhöbe. Man könnte sich an Nachspielen todt lesen. In den gewöhnlichen Literargeschichten stehen die Dichter Einer Sprache und Einer Gattung ohne alle Unterscheidung neben einander aufgezählt, ungefähr wie die Assyrischen oder Aegyptischen Könige in den alten Universalhistorien. Es gibt Leute, die eine unüberwindliche Leidenschaft für Büchertitel haben, und ihnen wird billig gegönnt, die Zahl derselben durch Bücher über Büchertitel zu vermehren. Eigentlich ist es aber doch, als ob man in der Geschichte eines Krieges alle Soldaten hernennen wollte, die in Reih' und Glied mitgefochten. Man spricht nur von den Feldherren und von denen, welche ausgezeichnete Thaten verrichtet. Gleichermassen sind auch die Schlachten des menschlichen Geistes, wenn ich so sagen darf, nur durch wenige genialische Helden gewonnen worden. Die Geschichte der Entwickelung der Kunst, und ihrer verschiedenen Gestaltungen läßt sich daher in der Characteristik einer nicht großen Anzahl schöpferischer Geister darstellen.

Ehe wir aber auf das Geschichtliche nach obigem Entwurfe eingehen, wird es nöthig seyn, eine kurze Erörterung der Grundbegriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen voranzuschicken.

Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte vielen

sehr leicht dünken: wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner Person gar nicht spricht. Dies ist indessen nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedänken und Gesinnungen gegen einander äußern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beyde am Ende sich in derselben Gemüthsverfassung finden, wie zu Anfange, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig seyn, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dies an einer ruhigeren, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog, deutlich machen. Wenn beym Plato Sokrates den aufgeblasenen Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sey, dieser anfangs mit einer oberflächlichen Antwort gleich bey der Hand ist, nachher aber durch die verkleideten Einwendungen des Sokrates genöthigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben, und nach andern Begriffen umher zu tappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwissenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dies Gespräch nicht bloß philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengange, diese Spannung auf den Ausgang, mit einem Wort das Dramatische an den Dialogen des Plato gerühmt.

Hieraus läßt sich nun schon der große Reiz der dramatischen Poesie begreifen. Thätigkeit ist der wahre Genuß des Lebens, ja das Leben selbst. Bloß leidende Genüsse können in eine dumpfe Be-

haglichkeit einwiegen, wobey aber doch, wenn irgend innere Regsamkeit da ist, die Langeweile nicht ausbleiben kann. Die meisten Menschen sind nun durch ihre Lage, oder auch, weil sie ungemeiner Anstrengungen nicht fähig sind, in einen engen Kreis unbedeutender Thätigkeiten festgebannt. Ihre Tage wiederholen sich nach dem einschläfernden Gesetz der Gewohnheit, ihr Leben rückt nur unmerklich fort, und wird aus einem reißenden Strome, den die ersten Leidenschaften der Jugend gebildet hatten, zu einem stehenden Sumpf. Aus dem Mißbehagen, das sie darüber empfinden, suchen sie sich durch allerley Spiele zu retten, welche immer in einer willkührlich aufgegebenen, mit Schwierigkeiten kämpfenden, dennoch leichten Geschäftigkeit bestehen. Unter allen Spielen ist aber das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir nicht selbst bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schauspiele sehen wir Menschen in freundlichem oder feindseligem Verkehr ihre Kräfte an einander messen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen, Gesinnungen und Leidenschaften auf einander einwirken, und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen. Durch Absonderung alles nicht zum Wesen der Sachen gehörigen, alles dessen, wodurch in der Wirklichkeit die täglichen Bedürfnisse und die kleinliche Geschäftigkeit, welche sie fodern, den Fortschritt wesentlicher Handlungen unterbrechen, weiß die Kunst des Dichters, vieles die Aufmerksamkeit und Erwartung spannende in einen engen Raum zusammenzudrängen. Auf diese Art gibt er uns ein ver-

jüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menschlichen Daseyn.

Dies ist noch nicht alles. Schon bey einer lebhaften mündlichen Erzählung pflegt man die Personen häufig redend einzuführen, und darnach Ton und Stimme zu wechseln. Allein die Lücken, welche diese Reden noch in der Anschaulichkeit der erzählten Geschichte lassen würden, füllt der Erzähler durch Schilderung der begleitenden Handlungen oder anderer Vorfälle in seinem eignen Nahmen aus. Auf dieses Hülfsmittel thut der dramatische Dichter Verzicht, er findet aber reichlichen Ersatz dafür in folgender Erfindung. Er verlangt, daß jede seiner mithandelnden Personen durch einen wirklichen Menschen vorgestellt werde; daß dieser an Geschlecht, Alter und Gestalt so viel möglich den Voraussetzungen von seinem erdichteten Wesen gleiche, ja dessen ganze Eigenthümlichkeit annehme: daß er jede Rede mit dem angemessenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Gebehrden begleite, und die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche sonst, um den Zuhörern klar zu werden, der Erzählung bedürfen würden. Noch mehr: diese Stellvertreter der Geschöpfe seiner Einbildungskraft sollen auch in der, ihrem angenommenen Stande, Zeitalter und Landesart entsprechenden Tracht erscheinen; theils, um ihnen noch mehr zu gleichen, theils, weil auch in den Kleidungen etwas charakteristisches liegt. Endlich will er sie von einem Ort umgeben sehen, welcher dem, wo nach seiner Dichtung die Handlung vorgefallen seyn soll, einigermaßen ähnlich sey, weil dies ebenfalls zur Anschaulichkeit beyträgt: er stellt sie auf eine Scene. Dies alles

führt uns auf den Begriff des Theaters. Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer nothwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke gibt, die von ihren Verfassern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würde, während sie sich vortrefflich lesen lassen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehn, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beym Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzu zu denken.

Die Erfindung der Schauspielkunst und des Theaters scheint sehr nahe zu liegen. Der Mensch hat eine große Anlage zur Mimik; indem er sich lebhaft in die Lage, Gesinnungen und Leidenschaften Anderer versetzt, verähnlicht er sich ihnen, selbst unwillkührlich, in seinem Aeußeren. Die Kinder gehen beständig aus sich heraus: es ist eins ihrer Lieblingsspiele, die Erwachsenen vorzustellen, welche sie Gelegenheit haben zu beobachten, oder auch sonst, was ihnen einfällt, und bey der glücklichen Biegsamkeit ihrer Einbildungskraft muß ihnen alles taugen, um sie mit den Kennzeichen der angenommenen Würde, sey es eines Vaters, eines Schulmeisters oder eines Königs, auszustatten. Der einzige zur Erfindung des Schauspiels erforderliche Schritt, nämlich die mimischen Elemente und

Bruchstücke aus dem geselligen Leben auszuscheiden, und sie ihm gegenüber in eine Masse versammelt aufzustellen, ist aber dennoch bey vielen Völkern nicht geschehen. In den sehr ausführlichen Beschreibungen des alten Aegyptens beym Herodot und Andern erinnere ich mich keiner Spur hievon. Die Etrusker hingegen, sonst in vielem den Aegyptiern so ähnlich, haben schon theatralische Spiele gehabt, und, seltsam genug, hat sich der Etruskische Nahme für einen Schauspieler, histrio, in lebenden Sprachen bis auf die neueste Zeit erhalten. Das ganze vordere Asiatische Morgenland, die Araber und Perser kennen bey einer sonst so reichen poetischen Literatur, keine Schauspiele. Europa im Mittelalter ebenfalls nicht: bey der Einführung des Christenthums waren die unter den Griechen und Römern hergebrachten Schauspiele abgeschafft worden, theils weil sie auf heidnische Vorstellungsarten Bezug hatten, theils weil sie in eine freche Sittenlosigkeit ausgeartet waren, und nachher kamen sie ungefähr tausend Jahre lang nicht wieder auf. Noch im vierzehnten Jahrhundert finden wir im Boccaz, der uns doch sonst sehr genau die ganze Verfassung des geselligen Lebens schildert, keine Spur von Schauspielen. An deren Stelle hatte man bloß die Conteurs, Menestriers und Jongleurs. Auf der andern Seite läßt sich keineswegs annehmen, daß die Erfindung des Schauspiels nur ein Mal in der Welt gemacht worden, und immer von einem Volke dem andern überliefert sey. Die Englischen Weltumsegler melden, daß sie bey den Insulanern der Südsee, die in aller geistigen Fähigkeit und Bildung noch auf

einer so niedrigen Stufe stehn, dennoch ein rohes Schauspiel sahen, worin ein gewöhnliches Ereigniß des Lebens zur Belustigung nachgeahmt wurde. Um zum andern Aeußersten überzugehen: bey dem Volke, von welchem vielleicht alle Bildung des Menschengeschlechts ausgegangen, den Indiern, hat es Schauspiele gegeben, lange ehe sie irgend eine fremde Einwirkung erfahren. Sie haben, wie in Europa erst kürzlich bekannt geworden, eine reichhaltige dramatische Literatur, deren Alter gegen zweytausend Jahre hinaufgeht. Von ihren Schauspielen (Nataks) kennen wir als Probe bis jetzt nur die liebliche Sakontala, welche, bey dem fremden klimatischen Colorit, im Bau des Ganzen eine so auffallende Aehnlichkeit mit unserm romantischen Schauspiel hat, daß man argwöhnen sollte, der Englische Uebersetzer Jones habe aus Vorliebe für den Shakespeare auf diese Aehnlichkeit hingearbeitet, wenn nicht andere Gelehrte seine Treue bestätigten. In den goldenen Zeiten Indiens ergötzte die Aufführung dieser Nataks den glänzenden Kaiserhof zu Delhi; unter dem Elende vielfältiger Bedrückungen scheint aber dort die Schauspielkunst jetzt gänzlich untergegangen zu seyn. Die Chinesen hingegen haben ihr stehendes Nationaltheater; vermuthlich in jeder Hinsicht stehend: ich zweifle nicht, daß sie in der Feststellung willkührlicher Regeln uud der feinen Beobachtung unbedeutender Convenienzen die correctesten Europäer weit hinter sich lassen. — Als nach dem Mittelalter die neue Europäische Schaubühne im fünfzehnten Jahrhundert mit allegorischen und geistlichen Stücken, Moralitäten und Mysterien genannt, anhob, geschah

dies wohl ohne alle von den classischen Dramatikern empfangene Anregung, welche erst später in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantischen Drama's, als einer eigenthümlichen Erfindung.

Bey dieser großen Verbreitung theatralischer Unterhaltungen ist es wiederum auffallend, wie weit sonst in gleichem Grade geistvolle Nationen im dramatischen Talent von einander abstehen so daß dieses etwas specifisch eignes, von der Gabe der Poesie überhaupt noch wesentlich verschiedenes, zu seyn scheint. Der Gegensatz der Griechen und Römer hierin darf uns nicht wundern, denn die Griechen waren durchaus ein künstlerisches, die Römer ein praktisches Volk. Bey den letzteren wurden die schönen Künste nur als ein verderblicher, Ausartung andeutender und sie befördernder Luxus eingeführt. Diesen Luxus trieben sie in Ansehung des Theaters so ins große, daß die Vollkommenheit im wesentlichen über den ausschmückenden Zuthaten bald verabsäumt werden mußte. Auch unter den Griechen war das dramatische Talent nichts weniger als allgemein: in Athen war das Theater erfunden, in Athen wurde es ausschließend vervollkommnet. Die dorischen Dramen des Epicharmus machen hiebey wohl nur eine geringe Ausnahme. Alle großen dramatischen Schöpfer der Griechen sind in Attika geboren, haben sich in Athen gebildet. So weit die griechische Nation verbreitet war, mit so viel Glück sie fast überall die schönen Künste ausübte, so wußte sie doch außer Athen nur die Hervorbringungen der attischen Bühne zu bewundern, ohne mit ihr wetteifern zu können.

Aeußerst befremdend ist der große Unterschied in diesem Stücke zwischen den Spaniern und ihren Nachbarn, ihren Stamm- und Sprachverwandten, den Portugiesen. Die Spanier haben eine unermeßlich reiche dramatische Literatur, ihre Dramatiker gleichen an Fruchtbarkeit den griechischen, von denen oft auch über hundert Stücke genannt werden. Wie man sie auch sonst beurtheilen möge, die Erfindungskraft hat ihnen noch niemand abgesprochen; man hat sie nur allzu sehr durch die That anerkannt, indem Italiener, Franzosen, Engländer, die sinnreichen Erfindungen der Spanier benutzt haben, oft ohne die Quelle anzugeben. Die Portugiesen hingegen, die in andern Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache gethan, ja nicht einmal ein National-Theater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bey ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen.

Auch unter den vielen künstlerischen und literarischen Talenten der Italiener ist das dramatische keineswegs das hervorstechende, und dieser Mangel scheint ihnen beynahe von den Römern angeerbt zu seyn, so wie sich das bey ihnen einheimische große mimische Talent zum Possenhaften ebenfalls aus den ältesten Zeiten herschreibt. Die aus dem Stegreif gedichteten fabulae Atellanae, die einzige ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer, mochten in Absicht auf den Plan nicht vollkommner seyn, als die sogenannte commedia

dell' arte, das Lustspiel aus dem Stegereif mit stehenden Maskenrollen; in den alten Saturnalien lag vermuthlich der Keim des heutigen Carnavals, einer ganz Italienischen Erfindung. Bey den Italienern kam daher auch die Oper und das Ballet auf: theatralische Ergötzungen, wobey die dramatische Bedeutung gänzlich der Musik und dem Tanz untergeordnet wird.

Wenn der deutsche Geist im dramatischen Fache sich nicht mit der gleichen Fülle und Leichtigkeit entwickelt hat, wie in andern Theilen der Literatur, so rührt dieser Mangel vielleicht von einer wahren Eigenschaft her. Die Deutschen sind ein speculatives Volk, d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen sind sie nicht praktisch genug: denn um entschlossen und mit Fertigkeit zu handeln, muß man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben, und nicht immer zur Prüfung der Theorie seines Geschäfts zurückkehren; man muß sich sogar in einer gewissen Einseitigkeit des Begriffs festgesetzt haben. In der Einrichtung und Führung eines Schauspiels soll aber der praktische Geist herrschen: dem dramatischen Dichter ist es nicht vergönnt begeistert zu träumen, er muß den geradesten Weg zu seinem Ziele gehen; und der Deutsche verliert so leicht sein Ziel über dem Wege dahin aus den Augen. Ferner darf und muß im Drama die Nationalität am entschiedensten hervortreten, und die deutsche Nationalität ist bescheiden, sie macht sich nicht vorlaut geltend; mit dem edlen Bestreben, alle fremde Vortrefflichkeit zu kennen und sich anzueignen, ist nicht selten Geringschätzung des eignen

Werthes verbunden. Darum hat unsre Bühne in Form und Gehalt oft mehr als billig fremde Einflüsse erfahren. Unsre Aufgabe ist aber nicht, das Griechische oder Französische, das Spanische oder Englische Theater bloß leidend zu wiederhohlen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Uebereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten.

Zweyte Vorlesung.

Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne. Dramatische Hauptgattungen. Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprachen möglich. Winkelmann.

Nach diesem flüchtigen, gleichsam auf die Landkarte der dramatischen Literatur geworfenen Blicke kehren wir zur Erörterungen der Grundbegriffe zurück. Da, wie wir oben gezeigt haben, schon in der dramatischen Form die Voraussetzung der sichtbaren Darstellung und der Anspruch darauf liegt, so kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspuncte betrachtet werden, in wie fern es *poetisch*, und in wie fern es *theatralisch* ist. Eins kann sehr wohl vom andern getrennt seyn. Man mißverstehe hier nicht den Ausdruck poetisch: nicht vom Versbau und vom Schmuck der Sprache ist die Rede; damit wird, ohne höhere Belebung, auf der Bühne gerade am wenigsten geleistet, sondern von der Poesie im Geist und der Anlage eines Stücks; und diese kann im hohem Grade Statt finden, wenn es auch in Prosa geschrieben wäre, so wie umgekehrt. Wodurch wird nun ein Drama poetisch? Unstreitig eben dadurch,

wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes befriedigendes Ganzes seyn. Allein dies ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur ausgesondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erfoderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Daseyn hinausgehn, in sich abspiegle und bildlich zur Anschauung bringe. Welche Ideen dies in den verschiedenen dramatischen Gattungen seyn sollen und können, dies wird in der Folge der Gegenstand unserer Untersuchung seyn; im Gegentheil werden wir auch zeigen, wie durch deren Abwesenheit ein Drama etwas ganz prosaisches und empirisches, d. h. bloß mit dem Verstande aus der Beobachtung des Wirklichen zusammengestelltes wird.

Wodurch wird aber ein dramatisches Werk theatralisch, d. h. geschickt auf der Bühne mit Vortheil zu erscheinen? Ob es diese Eigenschaft besitzt, das ist im einzelnen Falle oft schwierig zu entscheiden. Besonders pflegt viel darüber hin und her gestritten zu werden, wenn die Eigenliebe der Schriftsteller und Schauspieler mit ins Spiel kömmt; jeder schiebt die Schuld des Mislingens auf den andern, und der, welcher die Sache des Dichters vertritt, beruft sich dann auf eine Vollkommenheit der Darstellung auf der Bühne, die er in Gedanken hat, und wozu die Mittel eben nicht vorhanden sind. Im allgemeinen aber ist die Beantwortung dieser Frage nicht so schwer. Die Aufgabe ist, auf eine ver-

sammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat also einen Theil seines Geschäftes mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornehmlich zu seinem Zweck? Durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck. Alles was das gewöhnliche Maaß von Geduld und von Fassungskraft übersteigt, muß er sorgfältig vermeiden. Ferner: viele versammelte Menschen sind sich gegenseitig eine Zerstreuung, so lange ihr Ohr und Auge noch nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel außer ihrem Kreise hingelenkt ist. Daher muß der dramatische Dichter sowohl als der Volksredner seine Zuhörer gleich vom Anfange durch starke Eindrücke aus sich heraus versetzen, er muß ihnen Aufmerksamkeit gleichsam körperlich gebieten. Es gibt eine Art von Poesie, die ein zu einsamer Beschaulichkeit gestimmtes Gemüth leise anregt, ungefähr wie gelinde Lüfte Accorde aus einer Aeolsharfe hervorrufen. Diese Poesie, wie vortrefflich sie sonst seyn möchte, würde ohne andre Begleitung auf der Bühne ungehört verhallen. Die schmelzende Harmonica ist nicht dazu gemacht, den Tritt eines Heeres zu ordnen und anzufeuern. Dazu gehören durchdringende Instrumente, besonders aber ein entschiedener Rhythmus, der den Pulsschlag beschleunigt, und das sinnliche Leben in rascheren Schwung setzt. Diesen Rhythmus in der Fortbewegung eines Drama's sichtbar zu machen, ist das Hauptererforderniß. Ist dies ein Mal gelungen, dann darf der Dichter sich schon eher in seiner raschen Laufbahn verweilen, und seiner Neigung nachhängen. Es gibt Puncte, wo die entfaltetste oder geschmückteste Erzählung, die begeistertste Lyrik, die

tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, die sinnreichsten Spiele des Witzes, die glänzendsten einer gaukelnden und in den Lüften schwebenden Phantasie schon an ihrer Stelle sind, und wo die vorbereiteten Zuhörer, auch solche, die nicht ganz fassen können, allem diesem mit begierigem Ohre folgen werden, wie einer zu ihrer Stimmung passenden Musik. Hierbey ist die große Kunst des Dichters, die Wirkung der Gegensätze zu benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in sich gekehrte Betrachtung, ja die nachlässige Hingebenheit der Erschöpfung, eben so auffallend hervor zu heben, als in anderen Fällen die gewaltsamste Bewegung, den heftigsten Sturm der Leidenschaften. In Ansehung des Theatralischen dürfen wir aber doch nicht vergessen, daß dabey immer etwas in Bezug auf die Fähigkeiten und Neigungen der Zuhörer bestimmt werden muß, also nach den Nationen überhaupt und nach dem jedesmal vorhandenen Grade von Kunstbildung wechselt. Die dramatische Poesie ist gewisser Maßen die weltlichste von allen Gattungen, denn aus der Stille eines begeisterten Gemüthes scheut sie sich nicht, unter das regste Gewühl des geselligen Lebens herauszutreten. Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein anderer um äußere Gunst, um lauten Beyfall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablassen, in der That aber sie zu sich emporheben.

Bey der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient noch folgender Umstand erwogen zu werden, um ihre ganze Wichtigkeit einzusehen. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander

nur ihre Außenseite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu lassen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemessen seyn. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken conventioneller, durch die Sitte vorgeschriebener Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Gemüthsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkührlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurück zieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenossen, und alle Gemüther fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. Eben deswegen ist aber das Vorrecht, auf die versammelte Menge wirken zu dürfen, einem sehr gefährlichen Mißbrauche ausgesetzt. Wie man sie für das Edelste und Beste uneigennützig begeistern kann, so läßt sie sich auf der anderen Seite auch in sophistischen Truggeweben verstricken, und von dem Schimmer

falscher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geschildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Redekunst und Poesie schleicht sich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. Vor allem hat sich der komische Dichter zu hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedlen Neigungen die Schaam einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Gränzen der Anständigkeit zurück drängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los.

Diese dogmatische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Durch mancherley Anstalten haben die Staaten gesucht, es nach ihren Zwecken zu lenken, und dem Mißbrauche vorzubeugen. Die Aufgabe dabey ist, die zum Gedeihen schöner Kunst nöthige ungezwungene Bewegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sittenverfassung fodern. In Athen blühte das Theater unter dem Schutze des Götterdienstes in fast unbegränzter Freyheit auf, und die öffentliche Sittlichkeit bewahrte es eine Zeit lang vor Ausartung. Die nach unseren Sitten und Ansichten unbegreiflich ungebundnen Komödien des Aristophanes, worin der Staat und das Volk selbst ohne Schonung lächerlich gemacht wurden, waren das Siegel der athenischen Volksfreyheit. Plato hingegen, der in eben diesem Athen lebte,

und den Verfall der Kunst schon unter seinen Augen oder voraus sah, wollte die dramatischen Dichter ganz aus seiner idealischen Republik verbannt wissen. Wenige Staaten haben für nöthig erachtet, dies strenge Verdammungsurtheil zu unterschreiben; allein wenige haben auch gut gefunden, das Theater ohne alle Aufsicht sich selbst zu überlassen. In manchen christlichen Ländern ist die dramatische Kunst gewürdiget worden, der Religion die Hand bieten zu dürfen, indem sie geistliche Stoffe behandelte; besonders in Spanien hat der Wetteifer hierin manche Werke hervor gebracht, welche gewiß weder die Andacht noch die Poesie verläugnen wird. In anderen Staaten, unter anderen Umständen, hat man dies anstößig und bedenklich gefunden. Wo aber eine vorgängige Aufsicht, nicht bloß Verantwortlichkeit des Dichters und Schauspielers hintennach für das auf der Bühne zur Schau gebrachte, nöthig erachtet wird, da ist sie vielleicht gerade darauf am schwierigsten anzuwenden, wo sie doch am wichtigsten wäre: nämlich auf den Geist und den Gesammteindruck eines Stückes. Vermöge der Natur der dramatischen Kunst muß der Dichter seinen Personen manches in den Mund legen, was er keinesweges zu billigen meynet, er begehrt in Ansehung seiner Gesinnungen nach dem Zusammenhange des Ganzen beurtheilt zu werden. Es könnte hingegen auch seyn, daß ein Stück in Absicht auf die einzelnen Reden ganz unanstößig wäre, und jeder bloß hierauf gerichteten Prüfung entginge, während es im Ganzen doch schädliche Wirkungen bezweckte. Wir haben gerade in unseren Zeiten Schauspiele genug erlebt,

und sie haben in Europa Glück gemacht, die von Aufwallungen des guten Herzens und Streichen des Edelmuthes überfließen, und worin für einen schärferen Blick dennoch die versteckte Absicht des Verfassers unverkennbar ist, die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem, was dem Menschen heilig seyn soll, zu untergraben, und dadurch die schlaffe Weichlichkeit seiner Zeitgenossen für sich zu bestechen. Wenn Jemand hingegen sich mit der sittlichen Vertheidigung des so übel berüchtigten Aristophanes befassen wollte, dessen Ausgelassenheit im Einzelnen nach unsern Begriffen ganz unzuläßlich scheint, so würde er auf die Absicht des Ganzen seiner Stücke gehen müssen, worin er sich wenigstens als einen vaterländisch gesinnten Bürger bewährt.

Alles Obige zweckt darauf ab, die Wichtigkeit des Gegenstandes unserer Betrachtungen einleuchtend zu machen. Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dollmetscherinn hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredtsamkeit und bewegliches Gemählde ist; während die Architektur eine glänzende Einfassung und die Mahlerey ihre perspectivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesammte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung gebracht werden

kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblingsergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blicke den vorüber fliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemählde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühle; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung; die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erhohlung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeit lang der Sorgen und des täglichen Druckes ihrer Lebensweise enthoben. Da nun aber die dramatische Kunst sammt den begleitenden und zu ihrem Dienst verwendeten Künsten durch Vernachläßigung und gegenseitige Herabstimmung der Künstler und des Publikums dergestalt ausarten kann, daß das Theater zur gemeinsten und geistlosesten, ja zu einer wahrhaft verderblichen Zeittödtung herabsinkt, so ist es gewiß nicht bloß auf eine flüchtige Unterhaltung abgesehen, wenn wir uns hier mit Betrachtung der Werke, welche die ausgezeichnetsten Völker in ihren schönsten Zeiten dafür hervor gebracht, und mit den Mitteln beschäftigen wollen, eine so bedeutende Kunst zu veredeln und zu vervollkommnen.

So viel über die Wichtigkeit unsers Zwecks. Jetzt nur noch eine vorläufige Betrachtung über die beyden entgegengesetzten Gattungen, worein die gesammte dramatische Poesie zerfällt: die tragische und die komische; und über den Begriff, der jeder zum Grunde liegt.

Die drey Hauptgattungen der Poesie überhaupt sind die epische, die lyrische und die dramatische. Alle übrigen Nebenarten lassen sich entweder nach ihrer Verwandtschaft einer von diesen unterordnen und daraus ableiten, oder sie sind als Mischungen aus ihnen zu erklären. Wenn wir aber jene drey Gattungen in ihrer Reinheit auffassen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bey den Griechen zeigen. Die Theorie läßt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn die Letztere ist, so zu sagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beyspiele am urkundlichsten dar.

Es ist merkwürdig, daß bey der epischen und lyrischen Poesie keine solche Spaltung in zwey entgegengesetzte Arten Statt findet, wie bey der dramatischen. Man hat zwar die sogenannte scherzhafte Epopöe als eine eigene Gattung aufgestellt, es ist aber eine zufällige Nebenart, eine bloße Parodie des Epos, welche darin besteht, daß man die in jenen herrschende, feyerlich abgemessene Entfaltung, die nur großen Gegenständen zu geziemen scheint, auf das Kleine und Unbedeutende anwendet. In der lyrischen Poesie finden nur Grade und Abstufungen Statt, zwischen dem Liede, der Ode und der Elegie, aber keine eigentliche Entgegensetzung.

Der Geist des epischen Gedichts, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt sie mit Gleichmuth, und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserem Gemüthe.

Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, daß wir irgend eine Regung, sey sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muß also schon in dem Grade gemildert seyn, daß sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreiße, sondern daß wir, unbekümmert um den Wechsel, welchen die Zeit herbey führt, in einem einzelnen Augenblicke unseres Daseyns einheimisch werden wollen.

Der dramatische Dichter, stellt uns zwar auch, wie der epische, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenwärtig. Er nimmt unsere Theilnahme dabey in Anspruch, aber nicht so genügsam wie der lyrische Dichter, sondern weit unmittelbarer als dieser will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bey dem Anblicke der Handlungen und Schicksale wirklicher Menschen in uns wirksam sind, und will diese Regungen erst durch die Gesammtheit der hervor gebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmonischen Stimmung auflösen. Da er dem Leben so nahe tritt, ja seine Dichtung ganz darein zu verwandeln sucht, so

würde bey ihm der Gleichmuth des epischen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß sich für eine der Hauptansichten von den Beziehungen des menschlichen Daseyns entscheiden, und seine Zuhörer nöthigen, ebenfalls mit ihm Partey zu nehmen.

Daß ich es auf den einfachsten und verständlichsten Ausdruck zurück führe: das Tragische und Komische verhalten sich zu einander wie Ernst und Scherz. Jedermann kennt diese beyden Richtungen des Gemüths aus eigener Erfahrung. Aber welches eigentlich ihr Wesen ist, und woher sie entspringen, das dürfte eine tiefe philosophische Untersuchung erfordern. Beyde tragen zwar das Gepräge unserer gesammten Natur an sich; aber der Ernst gehört mehr ihrer sittlichen, der Scherz ihrer sinnlichen Seite an. Die nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe sind eigentlich weder des Ernstes noch des Scherzes fähig. Die Thiere scheinen zwar zuweilen zu arbeiten, als wären sie ernsthaft auf einen Zweck gerichtet, und als ordneten sie folglich den gegenwärtigen Augenblick einem künftigen unter; andere Male spielen sie, d. h. sie überlassen sich zwecklos der Lust des Daseyns: aber sie haben nicht das Bewußtseyn davon, welches beyde Zustände erst zu wahrem Ernst und Scherz erheben würde. Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, ist der Rückblick auf die Vergangenheit und die Aussicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieses erhabene Vorrecht theuer zu erkaufen. Ernst im weitesten Sinne genommen, ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein sobald wir uns Rechenschaft von unserem eigenen Thun geben, nöthigt uns die Vernunft diesen Zweck wieder auf hö-

here, und so endlich auf den höchsten allgemeinen Zweck unseres Daseyns zu beziehen: und hier bricht sich die unserem Wesen inwohnende Foderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegen führt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, Alles, was ihm hier werth war, verlassen zu müssen, oder davon verlassen zu werden. Es gibt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unseres Daseyns bis an die äußerste Gränze der Möglichkeiten überschauen, wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bey der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenschaft unsern eignen Feind im Busen tragen; wie jeder Augenblick im Nahmen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fodern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles schwer erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalles nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß

jedes nicht dem Gefühl verschlossene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, gegen die es keine andere Schutzwehr gibt, als das Bewußtseyn eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dies ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beyspiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabey oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt, dann entsteht tragische Poesie. Hieraus erhellet schon zum Theil, wie diese in unserer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas tröstliches und erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bey tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von den Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens idealische Auflösung darzubieten versuchen.

So wie der Ernst, auf den höchsten Grad gesteigert, das Wesen der tragischen Darstellungsart ist, so der Scherz der komischen. Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergessen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseyns. Man ist dann geneigt, alles nur spielend zu nehmen und leicht über die Seele weggleiten zu lassen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Misverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Misbilligung und des Bedauerns, sondern diese wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand

und ergötzen die Phantasie. Der Dichter muß daher in der komischen Darstellung alles entfernt halten, was sittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen seiner Menschen erregen kann, weil wir sonst unfehlbar in den Ernst zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Wesen entsprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Noth schildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Dies ist immer noch der Fall in dem, was wir Komödie nennen, worin jedoch schon eine Mischung von Ernst ist, wie ich in der Folge zeigen werde. Die älteste Komödie der Griechen aber war durchaus scherzhaft, und bildete dadurch den vollkommensten Gegensatz mit ihrer Tragödie. Nicht bloß die Charakter und Lagen einzelner Menschen wurden in einem Gemählde des Wirklichen komisch aufgefaßt; sondern die gesammte gesellige Verfassung, der Staat, die Natur und die Götterwelt wurde mit scherzender Willkühr phantastisch geschildert.

Wenn man auf diese Art die Begriffe des Tragischen und Komischen rein gefaßt hat, wie sie an griechischen Beyspielen vor uns darliegen, dann wird man auch die mancherley Mischungen von beyden, die bey den Neueren vorkommen, und die unechten Zusätze erkennen und in ihre Bestandtheile zerlegen können.

In der Geschichte der Poesie und der schönen Künste bey den Griechen herrscht durchgängig als das Gesetz, wonach deren Entwickelung vor sich ging, strenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Geichartigen, und

Erhebung desselben durch innere Vervollständigung zur selbstständigen harmonischen Einheit. Deswegen bleiben bey ihnen alle Gattungen in ihren natürlichen Gränzen, und lassen sich die verschiednen Style so bestimmt unterscheiden. Es ist nicht bloß der Zeitordnung, sondern auch der Ordnung der Begriffe gemäß, mit der Geschichte der griechischen Kunst und Poesie anzufangen.

Bey den meisten meiner Zuhörer darf ich keine unmittelbar aus eignem Studium der Ursprache geschöpfte Bekanntschaft mit den Griechen voraussetzen. Uebersetzungen in Prosa oder auch in Versen, die aber nichts anders als Verkleidungen in den modernen Geschmack sind, können keine wahre Vorstellung vom griechischen Schauspiele verschaffen. Wahrhaft treue Uebersetzungen, und welche im Ausdruck und Versbau zu gleicher Höhe mit dem Original hinanstrebten, hat man bis jetzt wohl nur im Deutschen versucht. Allein, wiewohl unsere Sprache äußerst biegsam und in vielen Stücken der griechischen ähnlich ist, so bleibt es doch immer ein Kampf mit ungleichen Waffen; und nicht selten tritt an die Stelle der griechischen freyen Anmuth, Steifheit und Härte. Auch ist bey weitem noch nicht alles geleistet, was vielleicht geleistet werden könnte; ich weiß noch keine Uebersetzung eines griechischen Tragikers, die durchaus zu loben wäre. Gesetzt aber auch, die Uebertragung wäre noch so vollkommen, der Abstand der Kopie vom Originale so gering als möglich, so wird doch der Leser, welcher nicht mit den übrigen Werken der Griechen bekannt ist, gestört durch die Fremdartigkeit des Stoffes, durch die nationalen Eigenheiten, und

die zahllosen Anspielungen, zu deren Verständniß Gelehrsamkeit nöthig ist, zerstreut durch das Einzelne, zu keinem reinen Eindrucke des Ganzen gelangen. So lange man noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, zu arbeiten hat, ist kein wahrer Kunstgenuß möglich. Um die Alten in ihrem Sinne zu fühlen, muß man bey ihnen einheimisch geworden seyn, man muß gleichsam griechische Luft geathmet haben.

Welches ist nun das beste Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geist der Griechen einzudringen? Ich sage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüssen für jedermann in gewissem Grade zugänglich ist. Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dollmetschung; ihre erhabene Bedeutung ist unvergänglich, und muß bey allem Wechsel der Zeiten, unter jedem Himmelstriche wieder erkannt werden, wo ein edler dem griechischen verwandter Menschenstamm lebt (wie es der Europäische unstreitig ist), überall wo nicht die Misgunst der Natur die menschlichen Züge zu tief unter das reine Urbild hinabgedrückt, und durch Gewöhnung an die eigene Misgestalt für das echte körperliche Schöne unempfänglich gemacht hat. Ueber die unerreichbare Vortrefflichkeit der Antike in ihren wenigen Ueberbleibseln vom ersten Range, gibt es nur Eine Stimme im ganzen gebildeten Europa; hat man sie je verkannt, so war es in Zeiten, wo die bildende Kunst der Neueren auf die unterste Stufe des Manierirten herabgesunken war. Alle einsichtsvollen Künstler nicht nur, alle Menschen von Gefühl nei-

gen sich mit entzückter Verehrung vor den Meisterwerken der alten Sculptur.

Der beste Schlüssel, um uns in dieses Heiligthum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unseres unsterblichen Winkelmanns Geschichte der Kunst. In der Darstellung des Einzelnen läßt sie zwar viel zu wünschen übrig, ja sie ist voll von beträchtlichen Irrthümern, aber den innersten Geist der griechischen Kunst hat niemand so tief ergründet. Winkelmann hatte sich ganz in einen Alten verwandelt, und lebte nur scheinbar in seinem eignen Jahrhundert, unberührt von dessen Einflüssen.

Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indessen enthält es bedeutende Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung, und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten, besonders der dramatischen; denn da diese für die sichtbare Erscheinung bestimmt war, vor Zuschauern, deren Auge ohne Zweifel auch an die Bühne die höchsten Foderungen machte, so gibt es kein besseres Mittel, um die ganze Würde ihrer tragischen Darstellung zu fühlen, und sie auch theatralisch für uns zu beleben, als wenn wir dabey unserer Phantasie jene Götter und Heldengebilde immer gegenwärtig erhalten. Es mag für jetzt auffallend lauten, aber ich hoffe es in der Folge einleuchtender zu machen: vor der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.

Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesammte poetische, künstlerische, wissenschaftliche und gesellige Bildung der Griechen, als ein großes

harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte, und ihre zusammenhängende Entwickelung verfolgte, wie Winkelmann es an Einer Seite davon geleistet hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden in einem populären Buche, das in aller Händen ist, ich meyne die Reise des jungen Anacharsis. Dies Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar, und kann sehr nützlich seyn, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlte der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als Fähigkeit in ihren Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja nach modernen Ansichten umgekleidet. Es ist nicht die Reise eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers.

Wie gesagt, in den bildenden Künsten wird die Ueberlegenheit der Griechen am unwidersprochensten anerkannt. Enthusiasmus für ihre Literatur findet sich am häufigsten unter den Engländern und Deutschen, wo auch in der That das Studium der griechischen Sprache am eifrigsten getrieben wird. Sonderbar ist es, daß gerade die französischen Kritiker, welche doch das, was uns von theoretischen Schriften der Alten über Poesie übrig ist, den Aristoteles, Horaz, Quinctilian u. s. w., am meisten als unbedingt gültige Richtschnur des Geschmacks aufgestellt haben, sich herausnehmen, von ihren poetischen Compositionen verkleinernd und ohne Ehrerbietung zu sprechen. Ganz besonders von ihrer dramatischen Literatur. Man sehe nur ein vielgelese-

nes Buch, Laharpe's Cours de littérature. Ueber das französische Theater enthält es manche feine Bemerkung; wer die Griechen daraus kennen zu lernen gedächte, wäre übel berathen: es fehlte dem Verfasser eben so sehr an gründlicher Bekanntschaft mit ihnen als am Sinn dafür. Auch Voltaire ist oft ungebührlich absprechend über sie: er erhebt sie oder würdigt sie herab, wie es ihm einfällt, und das augenblickliche Bedürfniß, so oder so auf die Meynung des Publikums zu wirken, es mit sich bringt. So erinnere ich mich, von Metastasio eine flüchtige Beurtheilung der griechischen Tragödien gelesen zu haben, worin er ihre Dichter wie Schulknaben meistert. Racine ist weit bescheidener, und hat sich dies durchaus nicht zu Schulden kommen lassen, weil er unter allen diesen die Griechen am besten kannte. Die Triebfedern jener feindseligen Kritiken sind zu errathen. Die National- und Autor-Eitelkeit mischt sich ins Spiel: man will es weit besser gemacht haben als die Alten, und man wagt sich mit solchen Behauptungen an das Licht, weil die Werke der dramatischen Dichter nur den Gelehrten zugänglich in todter Schrift auf uns gekommen sind, ohne die lebendige Begleitung der Recitation, der Musik, der idealischen und wahrhaft plastischen Mimik, endlich des scenischen Pomps, welches alles in Athen ohne Zweifel der Dichtungen selbst so würdig zu einem harmonischen Eindruck zusammenstimmte, daß, wenn es uns auf einmal vor das Auge und Ohr gestellt werden könnte, jene vorlaute Klügeley tief verstummen müßte. Die antiken Statuen bedürfen keines Commentars, sie sprechen für sich, und jede vermeynte

Nebenbuhlerey eines modernen Künstlers würde nur als lächerliche Anmaßung erscheinen. Beym Theater schiebt man es auf die Kindheit der Kunst, weil jene Dichter über zweytausend Jahre vor uns gelebt, so meynt man, müßten wir es auch unfehlbar weiter gebracht haben. Mit diesem Scheltworte wird besonders der arme Aeschylus abgefertigt. Nun wahrlich, soll das die Kindheit der dramatischen Kunst heißen, so war es die Kindheit des Hercules, der in der Wiege schon die Schlangen erdrückte.

Ich habe mich vorhin gegen den einseitigen Aberglauben an das Ansehen der Alten erklärt, der ihre Vortrefflichkeit nur als kalte Fehlerlosigkeit begreift, und sie auf solche Art nur als Muster aufstellt, daß alle Möglichkeit eines Fortschrittes dadurch gehemmt wird, und die Ausübung der Kunst als gänzlich fruchtlos nur aufgegeben werden müßte. Ich glaube vielmehr, daß die Poesie, als der innigste Ausdruck unsers ganzen Wesens, sich in verschiedenen Zeitaltern auch von neuem eigenthümlich gestalten muß. Dennoch hege ich eine begeisterte Verehrung für die Griechen, als das von der Natur durch ganz einzige Begünstigung mit dem vollendetsten Kunstsinne begabte Volk, in welchem Bewußtseyn sie auch alle ihnen bekannte Völker in Vergleich mit sich Barbaren nannten, und gewissermaßen zu nennen berechtigt waren. Ich möchte nicht wie gewisse Reisebeschreiber verfahren, die, weil sie aus einem Lande zurückkommen, wohin ihnen ihre Leser nicht nachreisen können, übertriebene Schilderungen machen, lauter Wunderdinge erzählen, und dadurch ihre Glaubwürdigkeit gefährden. Vielmehr werde ich nach der Wahrheit, wie

ein oft wiederhohltes Studium sie mich hat erkennen lassen, und ohne Verschweigung der Mängel, zu charakterisiren, besonders aber die griechische Scene vor den Augen meiner Zuhörer zu beleben suchen.

Wir handeln zuvörderst von der Tragödie der Griechen, dann von ihrer alten, endlich von der aus dieser entstandenen neueren Komödie.

Allen diesen drey Gattungen waren dieselben Einrichtungen des Theaters mit einander gemein. Wir müssen also auf dessen Architektur und Verzierung vorläufig einen Blick werfen, damit uns die Art der Aufführung anschaulich werde.

Auch die Schauspielkunst der Alten hatte manche durch beyde Gattungen hindurchgehende Eigenheiten, z. B. den Gebrauch der Masken, wiewohl sonst die tragische und komische gänzlich entgegengesetzt, jene idealisch, diese wenigstens in der älteren Komödie carricaturmäßig war.

Bey der Tragödie reden wir erst von demjenigen, was sie überhaupt bey den Alten unterscheidet: von der Idealität der Darstellung, von der darin herrschenden Idee des Schicksals, und vom Chor; endlich von der Mythologie als dem Stoffe der tragischen Dichtung. Dann charakterisiren wir in den drey noch vorhandenen Tragikern die verschiedenen Style d. h. nothwendigen Epochen in der Geschichte der tragischen Kunst.

Dritte Vorlesung.

Bau und Einrichtung der Schaubühne bey den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik. Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Bey der Benennung Theater denkt man sich natürlich das, was bey uns diesen Nahmen führt, und doch kann nichts in seinem ganzen Bau verschiedner von unserm Theater seyn als das griechische; und wenn man bey Lesung der griechischen Stücke unsre Scene in Gedanken hat, und sie darauf überträgt, so muß man sie schon deswegen in einem ganz falschen Lichte betrachten.

Die mathematisch genaue Hauptstelle darüber findet sich beym Vitruvius, der auch die wichtigen Unterschiede des griechischen und römischen Theaters bestimmt angibt. Aber freylich sind diese und andre Angaben bey den alten Schriftstellern, von Architekten, welche die alten Dramatiker nicht kannten, verkehrt ausgelegt worden*); und wiederum

*) Ein merkwürdiges Beyspiel hievon ist das sogenannte antike Theater des Palladio zu Vicenza. Freylich war

sind die Philologen, welche von Architektur nichts wußten, in große Irrthümer gerathen. Es fehlt den alten Dramatikern daher noch gänzlich an der Art von Auslegung, welche die scenische Anordnung betrifft. Bey manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im klaren zu seyn, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar. Am schwersten fällt es aber, sich die Aufführung der Stücke des Aristophanes anschaulich vorzustellen: der sinnreiche Dichter wird seine seltsamen Erfindungen auf eine eben so gewagte und überraschende Art vor die Augen der Zuschauer gebracht haben. Selbst Barthelemy's Beschreibung der griechischen Bühne ist ziemlich verworren, und der hinzugefügte Grundriß beträchtlich unrichtig; wo er die Aufführung der Stücke angeben will, wie bey der Antigone und dem Ajax, gerieth er vollends auf Irrwege. Um so weniger wird das folgende überflüßig scheinen*).

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen

---

Herculanum damals noch nicht aufgegraben, und die Ruinen der alten Theater sind schwer zu verstehen, wenn man kein vollständiges gesehen hat.

*) Ich verdanke es zum Theil den Aufklärungen eines gelehrten Architekten, des Hrn. Genelli in Berlin, Verfassers der scharfsinnigen Briefe über den Vitruv. Wir haben verschiedene griechische Tragödien mit der so verstandenen Beschreibung Vitruvs zusammengehalten, und ihre Aufführung in Gedanken darnach versucht; auch fand ich es nachher durch den Anblick des Theaters zu Herculanum und der beyden zwar äußerst kleinen zu Pompeii bestätigt.

Tage und unter freyem Himmel aufgeführt. Bey den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt, schwerlich ist bey den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Uns scheint jene Einrichtung sehr unbequem: allein die Griechen waren ein gar nicht weichlich gewöhntes Volk, alsdann dürfen wir auch das schöne Klima nicht vergessen. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen, sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen*). Die Scene selbst zu schließen, und Götter und Heroen in dunkle mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen seyn. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freyem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter, vorgehn, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Mit dem vermeyntlichen großen Ungemach, welches nach der Behauptung mancher neueren Kritiker hieraus für die Dichter erwuchs, daß sie genöthigt waren, den Schauplatz

*) Man wählte sorgfältig eine schöne Lage. Das Theater zu Tauromenium, dem heutigen Taormino in Sicilien, wovon man noch die Ruinen sieht, war dergestalt angelegt, daß man über den Hintergrund der Scene die Aussicht auf den Aetna hatte.

ihrer Stücke immer vor die Häuser hinaus zu verlegen, und deßhalb manche Unschicklichkeiten zu begehen, hat es, in Absicht auf die Tragödie und ältere Komödie wenigstens, nicht so viel auf sich. Denn die Griechen lebten, wie wir es noch heutzutage an andern südlichen Völkern sehen, weit mehr in freyer Luft als wir, und verrichteten daher manches auf offenen Plätzen, was bey uns in den Häusern zu geschehen pflegt. Dann stellte ja das Theater nicht eben die Straße, sondern einen noch zu dem Hause gehörigen Vorplatz vor, auf welchem auch der Altar stand, worauf den Schutzgöttern geopfert ward. Hier durften also allerdings die bey den Griechen so eingezogen lebenden Frauen, selbst die unverheiratheten erscheinen. Auch war es ihnen nicht unmöglich, dem Zuschauer eine Aussicht in das Innere der Häuser zu eröffnen: dies geschah, wie wir sogleich sehen werden, durch das Encyklema.

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republicanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores, dessen Anwesenheit bey manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man ebenfalls nach dort ungültigen Schicklichkeiten beurtheilet und getadelt hat.

Die Theater der Alten waren, im Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen, nach einem colossalen Maaßstabe entworfen, theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeyströmenden Fremden fassen zu können; theils paßte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zuge-

sehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme, und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Vitruv erwähnt auch im Gebäude vertheilte Schallgefäße, worüber die Ausleger sehr uneinig gewesen sind. Ueberhaupt darf man annehmen, daß die Theater der Alten nach vortrefflichen acustischen Grundsätzen gebaut waren.

Die unterste Stufe des Amphitheaters war noch beträchtlich über die Orchestra erhoben, und in gleicher Höhe lag ihm die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von Zuschauern leer, und hatte eine andere Bestimmung. Bey den Römern war es freylich anders, allein auf ihre theatralische Einrichtung nehmen wir hier keine Rücksicht.

Die Bühne bestand aus einem Streif, der sich von einem Ende des Baues bis zum andern erstreckte, und gegen diese Breite nur wenig Tiefe hatte. Dieser hieß das Logeum, auf Lateinisch pulpitum, und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Breite. Der davon umfaßte Raum hieß das Proscenium. Der übrige Theil des Logeum, rechts und links von der Scene, hatte,

so wie vorn den zur Orchestra hinuntergehenden Rand, so hinter sich eine nicht scenisch, sondern bloß architectonisch verzierte oder auch ganz einfache Mauer, welche bis zu gleicher Höhe mit dem obersten Stufen für die Zuschauer reichte.

Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm, und die Aussichten in die Ferne zu beyden Seiten angebracht waren, da man es bey uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Pallast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freye Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste, u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus Dreyecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten, und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten *). Bey der hintern Decoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bey uns nur gemahlt wird. Stellte sie einen Pallast oder Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bey der Aufführung der Stücke zu mancherley Gebrauch diente.

*) Nach einer Anmerkung des Servius zum Virgil geschah die Verwandlung der Scene theils durch Umdrehen, theils durch Wegziehen. Jenes gilt von den Seitendecorationen, dieses von der mittlern des Hintergrundes. Es öffnete sich nämlich die Bretterwand in der Mitte, verschwand zu beyden Seiten, und ließ ein inneres neues Gemählde erblicken. Doch wurden nicht immer alle Theile der Scene zugleich verwandelt.

Die Decoration war in den meisten Fällen architectonisch, oft aber auch wahre Landschaftmahlerey, wie im Prometheus, wo sie den Caucasus, oder im Philoctet, wo sie die wüste Insel Lemnos und den Felsen mit seiner Höhle vorstellte. Aus einer Stelle des Plato erhellet, daß die Griechen es in den Täuschungen der theatralischen Perspective viel weiter gebracht hatten, als man ihnen nach einigen schlechten in Herculanum entdeckten Landschaften hat zugestehen wollen.

An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwey Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man daran schon sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittlern, in diesem durch einen der Seiteneingänge hereinkam. Allein dies muß mit Unterscheidung verstanden werden, daß es sich nach der Anordnung der Stücke gerichtet haben wird. Da die Hinterdecoration häufig ein Pallast war, in welchem die königlichen Hauptpersonen wohnten, so kamen diese natürlich durch die große Thür, da Bediente hingegen in Nebengebäuden wohnten. Es gab aber noch zwey andere Eingänge: der eine war am einen Ende des Logeum, von woher die Bewohner der Stadt kamen; der andre unten an der Orchestra, dies war die Seite für solche, die aus der Ferne kommen sollten: sie stiegen eine Treppe hinauf, welche das Logeum gegen die Orchestra zu hatte, und die allerley nach Beschaffenheit der Umstände bedeuten konnte. Der Eintritt mit Bezug auf die Seitendecorationen erklärte also schon, von woher die Schauspieler als kommend gedacht werden müß-

ten; natürlich konnten auch die Hauptpersonen in dem Fall seyn, sich der beyden zuletzt erwähnten Eingänge bedienen zu müssen. Aus der Lage dieser Eingänge muß man sich manche Stelle in den alten Dramen erklären, wo die in der Mitte stehenden Personen lange zuvor jemand kommen sehen, ehe er sich ihnen nähert.

Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die Charonische hieß, und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra heraufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeum mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Ueberhaupt wußten die Griechen, was jenseits der scenischen Decoration lag, dennoch für sie zu benutzen und mitspielen zu lassen. So zweifle ich nicht, daß in den Eumeniden die Zuschauer zweymal als versammeltes gegenwärtiges Volk angeredet worden: einmal von der Pythia, wie sie die Hellenen auffordert, sich zu Befragung des Orakels zu melden; das zweytemal, wie Pallas durch den Herold bey dem zu haltenden Gericht Stille gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an den Himmel unstreitig gegen den wirklichen Himmel gerichtet, und wenn Electra beym ersten Hervortreten ausruft: »O heiliges Licht und der Erde gleich verbreitete Luft!« so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dies ganze Verfahren ist sehr zu loben; neuere Kunstrichter möchten zwar die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie mißverstehen das Wesen der Täuschung, in so fern eine künst-

lerische Darstellung sie bezwecken wollen kann. Soll ein Gemählde eigentlich täuschen, d. h. das Gesicht betrügen als wirklich, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Oeffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich für ein Gemählde. Bey der scenischen Verzierung ist es nun unvermeidlich eine dem Rahmen ähnliche Veranstaltung anzubringen, nämlich eine architectonische Einfassung. Es ist also weit besser, dies nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf jene Art von Täuschung, wo es sonst Vortheil bringt, über die Gränzen des Verzierten eingestandner Weise hinauszugehen. Ueberhaupt war es griechischer Grundsatz, von allem auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen.

Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen, oder Menschen von der Erde zu entrücken, war oben hinter den Mauern zu beyden Seiten der Scene angebracht, und also den Augen der Zuschauer entzogen. Schon Aeschylus machte einen großen Gebrauch davon, da er im Prometheus nicht bloß den Oceanus auf einem Greif durch die Luft ankommen läßt, sondern den ganzen Chor der Oceaniden, der doch wenigstens aus fünfzehn Personen bestanden haben wird, in einem geflügelten Wagen herbeyschafft. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses, und mehr dergleichen.

Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn

man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mitteleingang konnte das Encyklema angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterstreichen benutzt, wie wir es an dem Beyspiele vieler Stücke sehen. Natürlich blieb dann die Flügelthür des Eingangs offen, oder der ihn bedeckende Vorhang war aufgezogen.

Ein Vorhang der Scene, der aber, wie man aus einer Beschreibung Ovids deutlich sieht, nicht herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen wurde, wird sowohl von griechischen als römischen Schriftstellern erwähnt, die lateinische Benennung (aulaeum) ist sogar aus dem Griechischen entlehnt. Indessen vermuthe ich doch, daß der Vorhang auf der attischen Bühne nicht gleich vom Anfange üblich gewesen. In den Stücken des Aeschylus und Sophokles ist offenbar bey deren Eröffnung der Schauplatz leer, wie er es am Schlusse wieder wird, und scheint keiner Vorkehrungen bedurft zu haben, welche den Augen der Zuschauer hätten entzogen werden müssen. Bey manchen Stücken des Euripides hingegen, vielleicht auch im Oedipus Tyrannus ist die Bühne sogleich bevölkert, und zeigt eine stehende Gruppe, welche nicht erst vor den Augen der Zuschauer gebildet werden konnte. Es versteht sich, daß nur das verhältnißmäßig kleine Proscenium und nicht das Logeum durch den Vorhang gedeckt wurde; wegen dessen großer Breite wäre dies beynah unthunlich und zugleich überflüßig gewesen.

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feyerlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chores, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche des Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorsang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur einer statt allen übrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus, und der Halbkreis des Amphitheaters ward aus diesem Puncte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß aus diesem Gesichtspuncte beurtheilt werden. Idealisch, d. h. sie war vor allem auf die höchste Würde und Anmuth gerichtet; rhythmisch: das Gebehrdenspiel und die Biegungen der Stimme waren feyerlicher abgemessen, als sie es in der Wirklichkeit sind. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit gleichsam wissenschaftlicher Strenge von dem

allgemeinsten Begriffe ausging, diesen zu verschiedenen immer noch allgemeinen Charaktern ausbildete, welche sie erst allmählig mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte war, wozu sie herabsank: so ging auch die Mimik zuvörderst auf die Idee (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde, und idealer Schönheit erscheinen zu lassen), dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Sie wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Nothbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Hercules darstellen zu lassen; ja dies hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Wie wenig vermag selbst der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern! Und dies hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter tingirt ist. Man hat auch nicht nöthig, zu der Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in den verschiedenen Scenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen *). Dies würde doch nicht hingereicht ha-

*) Eine Vermuthung nenne ich es, wiewohl Barthe-

ben, da die Leidenschaften oft in derselben Scene wechseln: und jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken mit zwey ungleichen Hälften hinzufügen, welche zu beyden Seiten verschiedene Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können *). Nein,

---

lemy im Anacharsis es als ausgemacht voraussetzt. Er führt keine Beweisstelle an, und ich entsinne mich eben auch keiner.

**) Voltaire, in seiner der Semiramis vorangeschickten Abhandlung über das Trauerspiel der Alten und Neueren, ist in der That so weit gegangen. Unter einer Menge vermeynter Misstände, die er zusammenhäuft, um die Bewunderer der antiken Tragödie zu widerlegen, führt er auch diesen an: aucune nation (außer den Griechen nämlich) ne fait paroître ses acteurs sur des espèces d'échasses, le visage couvert d'un masque, qui exprime la douleur d'un côté et la joye de l'autre. Bey der gewissenhaften Nachforschung, auf welche Zeugnisse sich eine so dreist ausgesprochene allen Glauben übersteigende Angabe gründen möchte, finde ich durchaus nichts als eine Stelle beym Quinctilian Lib. XI. cap. 3., und eine noch unbestimmtere Andeutung des Platonius. (S. Aristoph. ed. Küster. prolegom. p. X). Beyde Stellen beziehen sich bloß auf die neuere Komödie, und geben nur an, daß in einigen Rollen die Augenbraunen ungleich gewesen. In welcher Absicht dies Statt gefunden haben mag, darüber werde ich weiter unten bey der neueren griechischen Komödie noch ein Wort sagen. Voltaire bleibt dennoch ohne Entschuldigung, da die Erwähnung des Kothurnus keinen Zweifel übrig läßt, daß er von den tragischen Masken hat sprechen wollen. Auch hatte wohl schwerlich sein Irrthum einen so gelehrten Ur-

das Gesicht blieb von Anfang bis zu Ende in derselben Verfassung, wie wir sie an den in Stein gehauenen antiken Masken sehen können. Für den Ausdruck der Leidenschaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verlust des Mienenspiels, ohne zu bemerken, daß es bey der großen Entfernung dennoch würde verloren gegangen seyn.

Davon ist hier nicht die Frage, ob nicht ohne Masken eine höhere abgesonderte Ausbildung der Mimik Statt finden könne, welches man gern bejahen mag. Zwar redet Cicero von der Bedeutsamkeit, Anmuth und Feinheit im Spiel des Roscius, wie ein neuerer Kunstkenner nur irgend an den Darstellungen eines Garrik oder Schröder alles dies entwickeln könnte. Allein ich will mich nicht auf diesen durch seine Vortrefflichkeit zum Sprichwort gewordenen Schauspieler berufen, weil aus einer Stelle Cicero's hervorgehet, daß er häufig ohne Maske gespielt, und daß seine Zeitgenossen dies vorgezogen. Ich zweifle, ob dies je bey den Griechen geschehen ist. Derselbe Schriftsteller erzählt aber, wie die Schauspieler überhaupt, um zu voll-

---

sprung. Es dürfte bey Voltaire in den meisten Fällen eine brodlose Mühe seyn, den Quellen seiner Unwissenheit nachzuspühren. Jene ganze Beschreibung der griechischen Tragödie so wie die des Kothurns insbesondere, ist des Alterthumskenners würdig, der sich rühmt (in der Abhandlung über das Trauerspiel, vor seinem Brutus) den römischen Senat in rothen Mänteln auf die Bühne gebracht zu haben.

kommner Reinheit und Biegsamkeit der Stimme zu gelangen (und zwar nicht bloß der Singstimme, sonst hätte das Beyspiel dem Redner nicht taugen können), sich anhaltend solchen Uebungen unterzogen, welche unsern heutigen Schauspielern, selbst den französischen, die noch am meisten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Für die Darlegung mimischer Künstler-Fertigkeit für sich allein ohne den Vortrag der Worte haben die Alten wohl durch ihre Pantomimen in einer den Neueren ganz unbekannten Vollkommenheit gesorgt. Bey der Tragödie war aber strenge künstlerische Unterordnung die Hauptsache: das Ganze sollte von Einem Geiste beseelt seyn, und deswegen ging nicht bloß die Dichtung, sondern auch die musikalische Begleitung, die scenische Verzierung und Darstellung von dem Dichter selbst aus. Der Schauspieler war bloß Werkzeug, und sein Verdienst bestand in der Genauigkeit, womit er seine Stelle ausfüllte, gar nicht in willkührlicher Bravur und dem Prunk besondrer Meisterschaft.

Weil man wegen der Beschaffenheit der Schreibmaterialien noch nicht die Bequemlichkeit des häufigen Abschreibens hatte, so wurden die Rollen durch wiederhohltes Vorsagen des Dichters einstudirt, und der Chor ebenfalls auf die Weise geübt. Dies hieß ein Stück lehren. Da der Dichter zugleich Musiker, meistens auch Schauspieler war, so mußte es zur Vollkommenheit der Ausführung viel beytragen.

Die größere Schwierigkeit der Aufgabe des heutigen Schauspielers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verstecken zu dürfen, kann man

leicht eingestehen; allein sie gibt keinen echten Maaßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach welchem doch wohl die Aufstellung des Edelsten und Schönsten den Vorzug verdienen möchte.

Wie die Züge des Schauspielers durch die Maske entschiedener bezeichnet wurden, wie seine Stimme durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhete der Kothurn, der aus mehreren beträchtlichen Unterlagen unter den Sohlen bestand, wie man sie noch an antiken Bildnissen der Melpomene sieht, seine Gestalt über das gewöhnliche Maaß. Auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt, da weibliche Haltung und Stimme nicht hingereicht hätte, die tragischen Heldinnen mit dem gehörigen Nachdruck auszustatten.

Die Formen der Masken lernt man an den auf uns gekommenen Nachbildungen in Stein kennen. Sie sind zugleich schön und mannigfaltig. Daß eine große Mannigfaltigkeit auch im tragischen Fache (im komischen versteht es sich von selbst) Statt gefunden habe, davon muß uns der reiche Vorrath von Kunstausdrücken, welche die griechische Sprache für alle Abstufungen des Alters und Charakters der Masken darbietet, überzeugen *). Was man aber an den marmornen Masken nicht sehen kann, ist die dünne Masse, woraus die wirklichen gearbeitet waren, die zarte Färbung und die geschickte Anfügung. Der Ueberfluß an vortrefflichen Arbeiten in allem, was auf die bildenden Künste Bezug hat, läßt uns vermuthen, daß sie hierin

*) S. Jul. Pollucis Onomasticon.

unübertrefflich gewesen seyen. Wenn man beym römischen Carnaval die vor kurzem aufgekommenen wächsernen Masken im edlen Styl, welche zum Theil auch den ganzen Kopf umschließen, gesehen hat, so kann man sich ziemlich eine Vorstellung von den theatralischen der Alten machen. Jene ahmen das Leben bis auf die Bewegung meisterlich nach, und täuschen in der Entfernung, wo man etwa die Schauspieler sah, vollkommen. Auch ist an ihnen immer das Weiße des Augapfels befindlich, wie wir es an den Antiken in Marmor sehen, und der Verlarvte sieht bloß durch die für den Augenstern gelassene Oeffnung. Die Alten müssen zuweilen noch weiter gegangen seyn, und der Maske sogar eine Iris eingefügt haben, nach der Angabe, der Sänger Thamyris, vermuthlich in einem Stücke des Sophokles, sey mit einem schwarzen Auge erschienen. Auch Zufälligkeiten wurden nachgeahmt, z. B. die mit Blut unterlaufenen Wangen der Tyro, von den Mishandlungen ihrer Stiefmutter. Freylich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dies Misverhältniß, bey den tragischen Schauspielern wenigstens durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben.

Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabey die alte Sculptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großen Styl zu denken. Nur da die Sculptur so gern sich der Bekleidung entledigte, um die wesentlichere Schönheit des Kör-

pers abzubilden, wird die scenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt seyn, so viel möglich zu bekleiden; so wohl der Anständigkeit wegen, als weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten lassen. Unter dieser wandte man aber mancherley Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken, und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaaß herzustellen.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringen Tiefe mußte der Gruppirung der Figuren die einfache und einleuchtende Anordnung des Basrelief geben. Wir ziehen auf der Bühne wie überall die mehr gedrängten, sich selbst zum Theil deckenden und in die Ferne fliehenden mahlerischen Gruppen vor; die Alten hingegen liebten die Verkürzungen so wenig, daß sie sogar in ihrer Mahlerey sie meistens vermieden. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe seyn, und alles in Massen gehalten werden, so, daß es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten einige Zeit lang in derselben Stellung unbeweglich verweilte. Doch darf man ja nicht denken, als ob die Griechen sich deswegen mit einer kalten kraftlosen Darstellung der Leidenschaften begnügt hätten: dies

würde damit schlecht übereingestimmt haben, daß oft ganze Zeilen der Tragödien unarticulirten Ausrufen des Schmerzes gewidmet sind, für die unsere heutigen Sprachen keine entsprechenden haben.

Ich habe verschiedentlich die Vermuthung gelesen, der Vortrag des Dialogs möchte unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen seyn. Das einzige, worauf sich dieß gründen läßt, ist, daß die griechische Sprache, so wie die südlichen überhaupt, mit mehr musikalischen Biegungen der Stimme als unsere nordischen Sprachen vorgetragen worden seyn muß. Sonst aber, glaube ich, wird ihre tragische Declamation durchaus dem Recitativ unähnlich gewesen seyn; auf der einen Seite viel abgemessener, auf der andern weit entfernt von dessen gelehrten und künstlichen Modulationen.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie sey mit Musik und Tanz begleitet gewesen, noch oft die Vergleichung zwischen ihr und der Oper erneuert *), welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von gänzlicher Unbekanntschaft mit dem Geiste des classischen Alterthums zeugt. Jener Tanz, jene Musik haben mit dem, was bey uns so heißt, nichts als den Nahmen gemein. In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Ne-

*) Selbst Barthelemy läßt sich dies zu Schulden kommen, in einer Anmerkung zum 70sten Capitel des Anacharsis.

bensache, Mittel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Opertext ist daher, eine poetische Scizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Die Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opermusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflusses liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostum, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem übrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten: dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweifelung mit Coloraturen und Trillern abgehn, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren, es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also eben so Unrecht haben, wenn man die Oper der

Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen.

Bey der syllabischen Composition, welche, damahls wenigstens, in der griechischen Musik durchgängig galt, hat der feyerliche Chorgesang, dessen Anmuth wir uns an manchen, besonders gottesdienstlichen, so kunstlos scheinenden Nationalgesängen einigermaßen vorstellen können, ohne andre Begleitung von Instrumenten als die einer einzigen Flöte, gewiß die Deutlichkeit der Worte nicht im mindesten verdunkelt. Denn die Chöre und die lyrischen Gesänge überhaupt sind der schwerverständlichste Theil der alten Tragödie, und mußten es auch für die mitlebenden Zuhörer seyn. Es kommen darin die verschlungensten Wortfügungen, die fremdesten Ausdrücke, die kühnsten Bilder und Anspielungen vor. Wie sollten die Dichter eine so auserlesene Kunst daran verschwendet haben, wenn sie doch beym Vortrage hätte verloren gehen müssen? Solche Zwecklosigkeit der Auszierung lag gar nicht in der griechischen Sinnesart.

In den Sylbenmaaßen ihrer Trauerspiele herrscht überhaupt eine sehr ausgebildete Gesetzmäßigkeit, aber keineswegs eine steife symmetrische Einförmigkeit. Außer der unendlichen Mannigfaltigkeit der lyrischen Strophen, welche der Dichter jedesmal besonders erfand, haben sie noch ein Sylbenmaaß, um den Uebergang der Gemüthsstimmung aus dem Dialog zum Lyrischen anzudeuten, die Anapäste; zwey für den Dialog selbst, wovon das eine, bey weitem am meisten gebrauchte, der jambische Trimeter, das gehaltene Anstreben der Handlung, das

andere, der trochäische Tetrameter, rasche Leidenschaftlichkeit usdrückt. Es würde uns zu weit in die Tiefen der Metrik abführen, hier auf die Beschaffenheit und Bedeutung dieser Sylbenmaaße näher einzugehen. Ich habe dies nur deswegen bemerken wollen, weil man so viel von der Einfachheit der alten Tragödie spricht, welche auch in der Anlage des Ganzen, wenigstens bey den zwey älteren Dichtern, Statt findet; in der Ausführung aber wurde die reichste Mannigfaltigkeit poetischen Schmuckes aufgewandt. Es versteht sich, daß zur Kunst des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten gehörte, da wir wissen, daß die Feinheit des griechischen Ohres selbst an Rednern die verletzte Quantität einer Sylbe rügte.

Wir kommen nun auf das Wesen der griechischen Tragödie selbst. Man stimmt dahin überein, die Darstellung in ihr sey idealisch. Dies ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit Statt finden, welchen doch die Verwickelung des Drama's erfordert? Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinausgeadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dies ist aber noch nicht alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur los-

trennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefesselt ist, wie ein an die Scholle gebundener Leibeigener. Wie mochte sie dies bewerkstelligen? Sollte sie es frey in der Luft schweben lassen? Dazu müßte sie es von dem Gesetz der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff und somit auch den körperlichen Gehalt entziehen. Sehr oft ist das, was man in der Kunst als Idealität preist, nichts anderes. Es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es, Idealität und Realität, oder, ohne Schulbenennung, übermenschliche Hoheit und menschliche Wahrheit in der Kunst auf das vollkommenste zu vereinigen, und der Erscheinung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen sie ihre Gebilde umherflattern, sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige unerschütterliche Basis der sittlichen Freyheit; und damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eigenes Gewicht, da sie aus Stein oder Erz, einer gediegeneren Masse gebildet war als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab, und sie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetz der Schwere nur desto entschiedener unterworfen.

Innere Freyheit und äußere Nothwendigkeit, dies sind die beyden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinktes erhebt, ihn mit einem Worte

von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Naturnothwendigkeit seyn, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deßhalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus: denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dies bestimmt die ganz verschiedene Art, wie sie vom Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkür, und können dem epischen Gedichte nichts höheres ertheilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals, und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freyes Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen wie der Mensch mit dem Verhängniß begriffen.

Dies ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keineswegs ein trauriger Ausgang unumgänglich nöthig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Oedipus zu Kolonos, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände,

welche den Wünschen und Bedürfnissen unserer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rührte von der Vergleichung unsers ruhigern und sichern Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen Theil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Antheil nimmt, und das Trauerspiel seine Wirkung verfehlt. Andre haben es in dem Gefühl der sittlichen Besserung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten und der Bestrafung der Bösen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick solcher abschreckenden Beyspiele in der That heilsam wäre, würde dadurch eine niedrige, von echter Sittlichkeit weit abstehende Gesinnung in sich gewahr werden, und vielmehr Demüthigung als Erhebung des Gemüths empfinden. Ueberdies ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich; diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtseyn und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Wenig gebessert ist man, wenn man mit Aristoteles sagen will: die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Fürs erste haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieses Sa-

tes einig werden können, und zu den gezwungensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man sehe darüber Lessings Dramaturgie. Lessing bringt eine neue Erklärung vor, und meynt im Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Misverständniß unterworfen, und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar seyn. Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilcur in uns, so thut sie es durch schmerzliche Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre also noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkung sogleich mit Wohlgefallen spüren sollten.

Noch Andre haben sich begnügt, zu sagen, was uns zu tragischen Darstellungen hinzieht, sey das Bedürfniß heftiger Erschütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dies Bedürfniß ist vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauspiels überhaupt redete; es hat den Thiergefechten, bey den Römern sogar den Fechterspielen ihren Ursprung gegeben. Aber sollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragischen Bühne herabsteigen zu sehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unsere Nerven durch den Anblick ihrer Leiden zu erschüttern? Nein, es ist nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz eines Trauerspiels ausmacht, oder der Spiele des Circus, oder selbst der Thiergefechte. In diesen sieht man Gewandtheit, Stärke und Muth sich entwickeln, lauter Eigenschaften, die geistigen und sittlichen Fer-

tigkeiten des Menschen verwandt sind. Was in einem schönen Trauerspiel aus unserer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervor gehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnißvoll darin offenbart, oder beydes zusammen.

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lange keine höhere Anfoderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen.

Ueber alles, was diesen Punct betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um

ganz vortrefflich zu seyn, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt zu seyn scheint.

Ich komme auf eine andere Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unserigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personificirten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesammten Menschheit. Dies ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß der Chor eine örtliche Veranlassung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bey den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bey ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Oeffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurück gingen, wo noch die monarchische Verfassung galt, so republikanisirten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bey ihren Verhandlungen entweder Aelteste aus dem Volk, oder andere Personen, die etwas ähnliches vorstellen konnten, gegenwärtig seyn ließen. Freylich war diese Oeffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemessen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Kostum, als die Mythologie überhaupt mit selbstständiger und selbstbewußter Freyheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte fügen mußte, bewerkstelligt. Was er auch in dem einzelnen Stücke besonders seyn und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisirte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eigenen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegen bringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

Die neueren Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dies ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden Aufschlüsse darüber gibt. Besser schildert Horaz das Amt des Chores, indem er ihm eine allgemeine Stimme sittlicher Theilnahme, Belehrung und Warnung zuschreibt. Jene glaubten zum Theil, dessen Hauptzweck sey, das Theater niemals leer zu lassen, da er sich doch eigentlich gar nicht auf der Scene befand; oder sie tadelten ihn, als eine überflüssige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeynte Unschicklichkeit, daß so manches Geheime in Gegenwart einer beträchtlichen Menschenmasse verhandelt wird; sie sahen dies als den vornehmsten Grund von der meistens beobachteten Einheit des Ortes an, indem der Dichter ihn nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vor-

wand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sey nur so zufällig vom ersten Ursprunge der Tragödie her geblieben, und da sich leicht denken läßt, daß die Chorgesänge bey dem jüngsten tragischen Dichter, den wir haben, dem Euripides, oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen, und zu einem episodischen Zierrath werden, so meynen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt weiter in der dramatischen Kunst zu thun gehabt, um ihn ganz wegzuwerfen. Um diese oberflächlichen Meinungen zu widerlegen, würde die bloße Vermuthung hinreichen, daß Sophokles gegen die Grundsätze einiger andern Dichter in Prosa über den Chor geschrieben hat, also, weit entfernt blindlings nach dem Herkommen zu handeln, als ein denkender Künstler von seinem Thun Rechenschaft abzulegen wußte.

Neuere Dichter, und zwar vom ersten Range, haben seit Wiederbelebung des Studiums der Alten häufig versucht, den Chor in ihren Stücken anzubringen, meistens ohne einen rechten, und besonders ohne einen lebendigen Begriff von seiner Bestimmung. Aber wir haben keinen angemessenen Gesang und Tanz, wir haben auch bey der Verfassung unserer Bühne keinen schicklichen Platz für ihn, und es wird daher schwerlich gelingen, ihn je einheimisch bey uns zu machen.

Ueberhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsere heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechi-

sche Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der meisten Zuschauer eben so fremd, als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen ganz andern Stoff aber, z. B. einen historischen in jene Form zwängen zu wollen, ist ein mislicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachtheilen.

Die Mythologie nannte ich vorzugsweise den tragischen Stoff. Wir wissen zwar von zwey historischen Tragödien griechischer Dichter: des Phrynichus Einnahme von Milet, und den Persern des Aeschylus, die wir noch haben; allein diese seltenen Ausnahmen, beyde aus der Epoche, wo die Gattung noch nicht zur völligen Reife gelangt war, unter so viel hundert Beyspielen des Gegentheiles, beweisen eben die Regel. Das Urtheil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkührlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüth die zur Empfängniß rein tragischer Eindrücke nöthige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor. Das Wunderbare hat aber den Vorzug, gewissermaßen zugleich geglaubt und nicht geglaubt werden zu können: geglaubt, in so ferne es sich auf den Zusammenhang

mit andern Meinungen stützt; nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetzt, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trägt. Die griechische Mythologie war ein Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion, und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannigfaltige Behandlung zahlreicher epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heroengeschlecht alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft wurden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheuere, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, wodurch es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die uns mit widerwärtigem Abscheu

erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus, und nur einer höhern Vergeltung überantwortet. Einige meynen, die Griechen als eifrige Republikaner hätten die Gewaltthaten und dadurch herbeygezogene Unfälle der gestürzten Königshäuser mit besonderm Wohlgefallen vorgestellt gesehen, und sind nicht weit davon entfernt, die alte Tragödie überhaupt zu einer Satyre auf die monarchische Verfassung umzudeuten. Dies wäre denn eine ganz parteyische Ansicht, welche der in Anspruch genommenen Theilnahme, und folglich auch der bezweckten Wirkung durchaus widersprochen hätte. Allein wir müssen bemerken, daß die Königfamilien, welche durch die Verkettung sich selbst bestrafender Frevel am meisten Stoff zu schauderhaften tragischen Gemählden darbieten, die der Pelopiden zu Mycen und der Labdaciden zu Thebe, also den Athenern, für die zunächst gedichtet ward, fremd waren. Wir sehen nicht, daß die attischen Dichter sich bemüht hätten, die alten Könige ihres Vaterlandes auf der Bühne verhaßt zu machen; vielmehr stellen sie ihren Stammhelden Theseus immer als ein Vorbild der Gerechtigkeit und Mäßigung, als den Beschützer der Unterdrückten, als den ersten Gesetzgeber, sogar als den Gründer der Freyheit für die öffentliche Verehrung auf, und es war eine ihrer Lieblings-Schmeicheleyen gegen das Volk, zu zeigen, wie Athen schon zur heroischen Zeit in der Gesetzmäßigkeit, Menschlichkeit und Anerkennung eines hellenischen Volkerrechts dem übrigen Griechenlande vorgeleuchtet. Die allgemeine Umwälzung, wodurch die unabhängigen Königreiche des ältesten

Griechenlands sich in ein Gemeinwesen kleiner Freystaaten verwandelten, hatte das heroische Zeitalter von dem gesellig gebildeten durch eine große Kluft geschieden, über welche nur die Genealogie einzelner noch bestehender Geschlechter hinüberreichte. Dies war für die idealische Erhöhung der Gestalten in der Tragödie allerdings sehr vortheilhaft, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. Auf die ganz andern Verhältnisse, worin jene Helden lebten, war der Maaßstab einer bloß bürgerlichen und häuslichen Sittlichkeit nicht anwendbar, das Gefühl mußte auf die Urbestandtheile der Menschheit zurückgehen. Ehe es Verfassungen gab, ehe die rechtlichen Begriffe überhaupt sich gehörig entwickelt hatten, waren die Herrscher ihre eigenen Gesetzgeber in einer noch untergeordneten Welt, und ein kräftiger Wille hatte im Guten und Bösen den freyesten Spielraum. Auch bot das erbliche Königthum auffallendere Beyspiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit Statt fanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend, nicht aber, wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet seyn müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königs-

häuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, lassen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrissenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp als das heroische Kostum gefordert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in verändertem Fall, nämlich bey noch bestehender monarchischer Verfassung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang der Förmlichkeit, die für Kühnheit der Characterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödtender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu seyn, wie zum Beyspiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im Atreischen Hause. Wenn man die Nahmen der verloren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bey vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freylich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und eben dies Schwanken der Sage berechtigte sie

noch weiter zu gehen, und die Umstände einer Begebenheit beträchtlich abzuändern, so daß die in einem Stück angebrachten Erfindungen zuweilen mit den Annahmen in einem andern desselben Dichters in Widerspruch geriethen. Hauptsächlich aber müssen wir die Ergiebigkeit der Mythologie für die tragische Kunst aus dem Gesetze begreifen, das wir in der ganzen griechischen Bildungsgeschichte wirksam sehen: nämlich daß die jedesmal überwiegende Kraft alles vorhandene sich verähnlichte. Wie die Heldensage in allen ihren Abweichungen sich willig zur ruhigen Fülle und leichten Mannigfaltigkeit des Epos entfaltet hatte, so bequemte sie sich den Auffoderungen der Tragiker durch den nun erst kund gegebenen Ernst, Nachdruck und gedrängten Zusammenhang; und was bey dieser umbildenden Sichtung als für die Tragödie unbrauchbar ausfiel, gab auch Stoff für eine halb scherzhafte, wiewohl immer idealische Darstellung in der Nebenart des satyrischen Drama's her.

Es sey mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß, anschaulicher zu machen.

Das homerische Epos ist in der Poesie, was die halberhabene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie, was die freystehende Gruppe.

Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsprossen und noch nicht rein davon abgelöst, so wie die Figuren eines Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos

alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie im Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise characterisirt; sie sind nicht eigentlich gruppirt, sondern folgen auf einander, so wie die homerischen Helden nach der Reihe einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschlossen ist, sondern etwas vorgängiges und nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich ins unbestimmbare ausdehnen lassen, als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beyden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bey dem Vorliegenden fest halten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden lassen.

In der freystehenden Gruppe hingegen wie in der Tragödie will die Sculptur und die Poesie ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganzes auf ein Mal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommner Run-

dung ausgearbeitet, doch verschmäht sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleichförmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, sondern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.

Schönheit ist der Zweck der Sculptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfassung. Diese geziemt also der einzelnen Figur. Mehrere Figuren können aber nur durch eine Handlung in eins verbunden, gruppirt werden. Die Gruppe stellt Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beydes im höchsten Grade zu vereinbaren. Dies wird der Fall seyn, wenn der Künstler das Mittel findet, bey dem stärksten körperlichen oder Seelenleiden den Ausdruck durch männlichen Widerstand, stille Größe oder inwohnende Anmuth dergestalt zu mäßigen, daß bey aller rührenden Wahrheit, die Züge der Schönheit dennoch unentstellt bleiben. Winkelmann spricht hierüber unübertrefflich, wenn er sagt, die Schönheit sey bey den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen, und in diesem Sinne die Gruppe der Niobe und des Laokoon schildert: jene ein Meisterwerk im hohen und ernsten, diese im gelehrten und zierlichen Styl.

Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wissen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet. In Laokoon sind die leidenden Anstrengungen des Körpers, und die widerstrebenden der Seele in wunderwürdigem Gleichgewicht vertheilt. Die hülfeflehenden Kinder, nur zarte Gegenstände des Mitleids, nicht der Bewun-

derung, lenken unsern Blick auf den Vater zurück, der den seinigen vergeblich zu den Göttern zu wenden scheint. Die umwindenden Schlangen stellen uns das unentfliehbare Verhängniß vor, das die Handelnden oft so furchtbar mit einander verstrickt. Und dennoch geht das schöne Ebenmaaß, der gefällige Schwung der Umrisse nicht über dem gewaltsamen Ringen verloren; die auch sinnlich entsetzliche Darstellung ist noch mit Schonung behandelt, und ein lindernder Hauch der Anmuth über das Ganze ausgegossen.

In der Gruppe der Niobe ist Schrecken und Mitleiden ebenfalls auf das vollkommenste gemischt. Jenes kommt unsichtbar vom Himmel herab, den die hinaufgewandten Blicke der Mutter und der halbgeöffnete Mund flehend verklagen. Die sich in Todesangst an den Busen der Mutter flüchtende Tochter darf in ihrer unschuldigen Kindlichkeit nur für sich selbst zagen: nie ist der angeborne Trieb der Selbsterhaltung zarter abgebildet worden. Gibt es auf der andern Seite ein schöneres Sinnbild der sich aufopfernden Heldengröße als Niobe, wie sie sich vorbeugt, um wo möglich mit ihrem eignen Leibe den vernichtenden Pfeil aufzufangen? Stolz und Unwillen verschmilzt in die innigste Mutterliebe. Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäß, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber vor dieser zwiefach zu Stein gewordnen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränzsteine aller menschlichen Leiden, zerfließt der Beschauer in Thränen.

Bey allem Erschütternden in diesen Gruppen liegt doch in ihrem Anblick etwas, das zu gesammelter Betrachtung einladet, und so lenkt uns auch die alte Tragödie auf die höchsten in den Kreis der Darstellung selbst mit aufgenommenen Betrachtungen über unser Daseyn und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung.

Vierte Vorlesung.

Gang der tragischen Kunst bey den Griechen. Ihre verschiedenen Style. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke. Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Von den unermeßlichen Schätzen, welche die Griechen in der tragischen Gattung besaßen, und welche der öffentliche Wetteifer bey den Athenischen Festen hervorrief, indem die mitwerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, ist freylich nur wenig auf uns gekommen. Nur von dreyen ihrer vielen Tragiker, vom Aeschylus, Sophokles und Euripides haben wir Werke übrig, und im Verhältniß mit ihrer großen Fruchtbarkeit in geringer Anzahl. Es sind eben diejenigen, welche die Alexandrinischen Kunstrichter in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen, welche sie bey dem Studium der ältern griechischen Literatur zum Grunde legten, nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die verschiedenen Style der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beyden ältern haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer nach dem Zeugnisse der Alten ausgezeichnetsten Werke. Vom Euripides haben wir eine

weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verloren gegangene Werke vertauschen; zum Beyspiel gegen satyrische Dramen des Achäus, Aeschylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Aeschylus, oder von dem späteren Agathon, den uns Plato als weichlich aber liebenswürdig schildert, und der ein Zeitgenosse des Euripides, aber jünger als er, war.

Wir überlassen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Nahme Tragödie abgeleitet seyn soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisirenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Aeschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu derjenigen würdigen Gestaltung erhob, worin wir sie bey ihm antreffen; und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.

Der tragische Styl (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeschylus ist groß, strenge, und nicht selten hart; im Styl des Sophokles ist vollendetes Ebenmaaß und harmonische Anmuth; der Styl des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze in glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwickelung der schönen Künste bey den Griechen überall dar bietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Sculptur vergleichen. Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp. Phidias schuf er-

habene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er umgab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Aeschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig, und gab ihr einen angemessenen Schauplatz, er erfand den scenischen Pomp, er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie, der jedoch bey ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charakter entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannigfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemessene Fortschritte einzutheilen. Daher entsteht bey ihm oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bey ihm: das Haupt der Medusa wird den

erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Aeschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf einher. Es scheint ihm fast Ueberwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängst in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter gestoßen sind. Nach dem Maaße seiner Personen sucht er die Sprache selbst, die sie führen, riesenmäßig anzuschwellen. Daraus entstehen schroffe Zusammensetzungen, Ueberladung mit Beywörtern, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltsamkeit seiner Bilder und Ausdrücke ist er dem Dante und Shakespeare ähnlich. Doch fehlt es diesen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeschylus rühmen.

Aeschylus blühete recht in der ersten Kraft der geretteten griechischen Freyheit, von deren Gefühl er stolz durchdrungen zu seyn scheint. Er hatte die größte und glorreichste Begebenheit Griechenlands, die Besiegung ja Vertilgung der persischen Uebermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den Persern hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er nähmlich den Sturz

der persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu seinem Königssitz schildert. Er beschreibt darin mit den lebendigsten Farben die Schlacht bey Salamis. In diesem Stück, und in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader; die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben schimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophist Georgias gesagt: dieses letztgenannte große Schauspiel habe Mars statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müssen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höhern Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Aeschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogien ist diese, daß in der ältern Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreyen, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhingen, denen noch ein viertes satyrisches Drama angehängt war. Alles dies wurde an einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Trilogie so zu fassen, daß eine Tragödie freylich nicht ins unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beyspiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbstständig in sich geschlossen. Unbeschadet dessen lassen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden

Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreislauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drey ist dabey wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vortheil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorging, als bey der einzelnen Handlung zu erreichen möglich war. Uebrigens konnten die Gegenstände der drey Tragödien in der Zeit weit auseinander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drey Stücke der Aeschylischen Trilogie sind A g a m e m n o n, die C h o ë p h o r e n oder, nach unserer Art zu benennen, E l e k t r a, und die E u m e n i d e n oder Furien. Der Gegenstand des ersten ist die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra bey seiner Heimkehr von Troja. In dem zweyten rächt Orestes seinen Vater, indem er seine Mutter ermordet; facto pius et sceleratus eodem. Diese That, wiewohl auf mächtige Beweggründe vollbracht, ist dennoch der natürlichen und sittlichen Ordnung zuwider. Orest ist zwar als Fürst zur Ausübung der Gerechtigkeit auch in seiner eigenen Familie berufen, aber er muß sich verkleidet in die Wohnung des tyrannischen Usurpators seines Thrones einschleichen, und meuchelmörderisch zu Werke gehen. Das Andenken seines Vaters spricht ihn los, aber wie Klytämnestra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dies wird in den Eumeniden als ein Zwist unter Göttern vorgestellt, wovon die einen die That des Orestes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der

Gestalt Minerva's die beyderseitigen Rechte ausgleicht, Frieden stiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Rachübungen, welche das Atreische Königshaus verwüstet haben, ein Ende macht.

Zwischen dem ersten und zweyten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, während dessen Orest zum Manne heranwächst. Das zweyte und dritte hingegen schließen sich in der Zeit unmittelbar an einander. Orest flüchtet sogleich nach Ermordung seiner Mutter nach Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In den beyden ersten Stücken ist in jedem eine Hinweisung auf das Folgende sichtbar. Im Agamemnon weissagt Kassandra und der Chor am Schluße der übermüthigen Klytämnestra und ihrem Gehülfen Aegisthus die künftige Vergeltung durch den Orest. In den Choëphoren findet Orest sogleich nach Vollbringung der That keine Ruhe, die Furien seiner Mutter fangen an ihn zu verfolgen, und er verkündigt seinen Vorsatz nach Delphi zu flüchten.

Der Zusammenhang ist also einleuchtend, und man könnte die drey Stücke, welche ja auch in der Aufführung verknüpft wurden, als eben so viel Acte eines einzigen großen Drama's betrachten. Ich erwähne dies, um der Rechtfertigung Shakespeare's und anderer neuen Dramatiker darüber, daß sie einen größern Kreis menschlicher Schicksale in Eine Darstellung zusammengefaßt, hiedurch vorzugreifen, weil man jenen eben das vermeynte Beyspiel der Alten entgegengestellt.

Im Agamemnon hat Aeschylus uns den plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und

Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen wollen. Der Fürst, der Held, der Heerführer der gesammten Griechen wird in dem Augenblicke, wo ihm die glorreichste That gelungen, die Zerstörung Troja's, deren Lob aus dem Munde der größten Dichter in der Welt und Nachwelt wiederhallen sollte, beym Eintritt über die lang vermißte Schwelle seiner Heimath, unter den sorglosen Zubereitungen zu einem Festmahle erwürgt, nach Homers Ausdruck »wie der Stier an der Grippe,« erwürgt von seinem treulosen Weibe; seinen Thron nimmt ihr unwürdiger Verführer ein, seine Kinder bleiben in der Verbannung oder in hülfloser Knechtschaft zurück.

Der Absicht gemäß, einen so entsetzlichen Glückswechsel auffallend zu machen, mußte der Dichter zuvörderst die Eroberung Troja's verherrlichen. Er hat dies in der ersten Hälfte des Stückes auf eine eigenthümliche, wenn man will sonderbare, aber gewiß nachdrückliche und die Einbildungskraft ergreifende Weise gethan. Für Klytämnestra ist es wichtig, nicht durch die Ankunft ihres Gemahls überrascht zu werden. Sie hat daher eine ununterbrochene Reihe von Signalfeuern von Troja bis Mycene veranstaltet, welche ihr das große Ereigniß melden sollen. Das Stück hebt an mit der Rede eines Wächters, der die Götter um Erlösung von seinen Mühseligkeiten anfleht, da er nun seit zehn Jahren, dem kalten Nachtthau ausgesetzt, die wechselnden Gestirne habe vorbeyziehen sehen, und immer vergeblich auf das Zeichen gewartet; zugleich beseufzt er heimlich die innere Verderbniß des Königshauses. In diesem Augenblicke sieht er die er-

wünschte Flamme auflodern, und eilt es seiner Gebieterinn zu melden. Ein Chor von Greisen erscheint, und seine Gesänge setzen den trojanischen Krieg in seine verhängnißvollen Beziehungen, sie führen auf seinen Ursprung, auf alle damaligen Prophezeyungen zurück; auf das Opfern der Iphigenia, womit die Abfahrt der Griechen erkauft werden mußte. Klytämnestra erklärt dem Chor die Ursache ihrer Freudenopfer, bald tritt der Herold Talthybius auf, der alles als Augenzeuge verkündigt; das Schauspiel der eroberten, geplünderten, den Flammen Preis gegebenen Stadt, den Jubel der Sieger und die Glorie des Heerführers. Nur mit Widerstreben, um nicht seine glückwünschenden Gebete zu unterbrechen, offenbart er die Unglücksfälle der Griechen, ihre Zerstreuung und den von vielen erlittenen Schiffbruch, worin sich sogleich der Zorn der Götter kund gethan. Man sieht leicht ein, wie wenig der Dichter die Einheit der Zeit beobachtet hat, wie er sich vielmehr des Vorrechtes seiner geistigen Herrschaft über die natürlichen Dinge bedient, und die kreisenden Stunden in ihrem Laufe seinem furchtbaren Ziel entgegen beflügelt. Nun kommt Agamemnon selbst mit einer Art von Triumphzug gefahren, auf einem andern mit Beute beladenen Wagen sitzend folgt ihm Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Geliebte. Klytämnestra begrüßt ihn mit heuchlerischer Freude und Ehrerbietung, sie läßt durch ihre Sclavinnen die kostbarsten goldgestickten Purpurdecken auf den Boden breiten, damit der Fuß des Siegers ihn nicht berühre. Agamemnon verweigert mit weiser Mäßigung diese nur den Göt-

tern gebührende Ehre; endlich folgt er ihren Einladungen und geht in das Haus. Der Chor fängt an, dunkle Ahndungen zu hegen. Klytämnestra kommt wieder, um durch freundliches Zureden Kassandra mit ins Verderben zu locken. Diese bleibt stumm und unbeweglich, aber kaum ist die Königinn hinweg, so bricht sie, von prophetischer Wuth ergriffen, in verwirrte Wehklagen aus, bald enthüllt sie ihre Weissagungen dem Chor deutlicher, sie sieht im Geiste alle Gräuel, welche in diesem Hause verübt worden: jenes thyesteische Gastmahl, wovon die Sonne ihre Blicke abwandte; die Schatten der zerfleischten Kinder erscheinen ihr auf den Zinnen des Pallastes. Sie sieht auch die eben vorbereitete Mordthat an ihrem Gebieter, und, wiewohl vor dem Mordgeruche schaudernd, stürzt sie sich wie vom Wahnsinne ergriffen, ihrem unentrinnbaren Tode entgegen, in das Haus; man hört hinter der Scene die Seufzer des sterbenden Agamemnon. Der Pallast öffnet sich, Klytämnestra steht neben der Leiche ihres Königs und Gemahls, als eine trotzige Verbrecherinn, die ihre That nicht nur bekennt, sondern sich derselben rühmt, und sie als gerechte Vergeltung für die Agamemnon's Ehrgeize geopferte Iphigenia rechtfertigen will. Die Eifersucht gegen Kassandra und das verbrecherische Bündniß mit dem unwürdigen Aegisth, der erst nach vollbrachter That am Schlusse des Stückes ankommt, sind als Beweggründe ganz in den Hintergrund geschoben und kaum berührt; dies war nöthig, um die Würde des Gegenstandes zu retten. Aber auch sonst durfte Klytämnestra nicht als ein schwaches verführtes Weib geschildert werden, sondern mit Zügen jenes Hel-

denalters, das an blutigen Katastrophen so reich ist, wo alle Leidenschaften gewaltsam waren, und die Menschen im Guten und Bösen über das gewöhnliche Maaß der später kleiner gewordenen Geschlechter hinaus gingen. Was ist empörender, was beweist eine tiefere Ausartung der Menschennatur, als grausame Verbrechen im Schooße feiger Weichlichkeit empfangen? Wenn der Dichter einmal solche Verbrechen zu schildern hat, so soll er auf keine Weise sie zu beschönigen, oder den Abscheu davor zu mildern suchen. Daß uns die Opferung der Iphigenia so nahe gerückt wird, hat überdies den Vortheil, allzu bitterm Unwillen über den Sturz Agamemnons vorzubeugen. Er ist allerdings nicht schuldlos, eine frühere That fällt auf sein Haupt zurück, nach den religiösen Vorstellungsarten der Alten lastete überdies ein alter Fluch auf seinem Hause: Aegisthus, der Urheber seines Untergangs, ist ein Sohn eben jenes Thyestes, an dem sein Vater Atreus eine so unnatürliche Rache nahm; und dieser verhängnißvolle Zusammenhang wird uns durch die Chöre, besonders aber durch die Weissagungen Kassandra's lebhaft vor die Seele gebracht.

Die hier sich anschließenden Choëphoren übergehe ich für jetzt; ich behalte mir vor, von diesem Stücke zu reden, wann ich eine Vergleichung der Behandlungsweise desselben Stoffes bey den drey Dichtern anstellen werde.

Der Gegenstand der Eumeniden ist, wie ich schon oben erwähnte, die Entschuldigung und Lossprechung des Orest von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, vertheidigen und dem Gericht vorsitzen, und

dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Scene selbst brachte dabey den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt; die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf den Dreyfuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Orest in Reisetracht, Schwert und Oelzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, gebietet ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihn der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Mercurs, welche besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müssen, gewidmet war.

Orest geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Sesseln schlafenden Frauen im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt der Schatten Klytämnestra's die charonische Stiege herauf, und durch die Orchestra auf die Bühne. Man darf sich bey ihr kein hageres Geripp denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und ver-

schwindet dann, wahrscheinlich durch eine Versenkung. Diese erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabey mit dem erhabenen Unwillen und mit der drohenden Stellung des vaticanischen Apoll, mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt sich die Scene, da die Griechen aber bey dergleichen gern den kürzesten Weg zu gehen pflegten, so blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Minerva auf dem Marshügel (Areopagus) vorstellen, die Seiten-Decorationen verwandeln sich in Athen und die Landschaft umher. Orest kommt als aus der Fremde, und umschlingt hülfebittend die vor dem Tempel stehende Statue der Pallas. Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters schwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der Plastik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Theil des Stückes hindurch unten in der Orchestra. Zuerst hatten sich die Furien gezeigt als Raubthiere, wüthend darüber, daß die Beute ihnen entsprungen, jetzt besingen sie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, sprechen das ihnen verfallene Haupt des Orestes an, und weihen es mit geheimnißvollen Zauberworten endloser Qual. Pallas, die kriegeri-

sche Jungfrau, kommt auf einem vierspännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeygerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Orests und seiner Widersacherinnen, endlich übernimmt sie, nach weiser Erwägung jeder Rücksicht, das ihr von beyden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammen berufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke Stillschweigen wie bey einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

O schwarze Nacht: Stammmutter, schaust du dies nicht an?

Bey der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmuth der jungen Götter, der sich alles wider die vom titanischen Stamme erlaube, empören. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmüthig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht wi-

derstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligthum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden, genannt werden. Alles endiget mit einem feyerlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Schaaren von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück. Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkühr in der unternommenen und ausgeführten That; die erste handelnde Person ist eine große Verbrecherinn, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphirender frevelhafter Tyranney. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängniß habe ich schon erwähnt.

Die That in den Choëphoren ist theils vom Apollo befohlen, also Veranstaltung des Schicksals, theils aus natürlichen Antrieben entsprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Electra. Der Kampf der heiligsten Gefühle kommt erst nach der That recht zum Vorschein, und gönnet auch hier dem Gefühle keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden stehen gleich vom Anfange auf der höchsten tragischen Höhe; alles vorhergegangene ist wie in einem Brennpunct versammelt. Orest ist zum bloß leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden. Das freye Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas ist eigentlich die Hauptperson. Der Widerspruch zwischen den heiligsten Verhältnissen, der im Leben öfter vorkommt,

unauflösbar für den Menschen, wird als ein Zwist in der Götterwelt vorgestellt.

Und dies führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt ist symbolisch, wiewohl nicht allegorisch, was sich allerdings unterscheiden läßt. Allegorie ist die Personification eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimnißvollen Urkräfte der Natur und des Gemüthes, die jüngeren Götter, was mehr in den Kreis des Bewußtseyns eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewissens, in so fern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Orest sich alle noch so gerechten Beweggründe seiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo ist der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenschaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er sie befohlen. Pallas ist besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu schlichten vermag.

Schon das Einschlafen der Furien im Tempel ist symbolisch, nur in der heiligen Freystätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor seiner Gewissensqual. Kaum aber hat er sich in

die Welt hinausgewagt, so erscheint das Bild der ermordeten Mutter, und erweckt sie wieder. Auch in den Reden der Klytämnestra liegt das symbolische oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Aussaugen des Blutes. So der Abscheu des Apollo vor ihnen; diese Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die geheiligte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den besänftigten Furien ein Heiligthum im athenischen Gebiet eingeräumt wird, so heißt dies: die Vernunft soll ihre sittlichen Grundsätze nicht überall gegen den unwillkürlichen Trieb geltend machen wollen, es gibt im menschlichen Gemüth eine nicht zu überschreitende Gränze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der innern Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philosophischen Bedeutung, die uns bey diesem Dichter, der nach Cicero's Zeugniß ein Pythagoräer war, nicht unerwartet kommen darf. Aeschylus hatte aber auch politische Zwecke. Zunächst die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöse Mittelpunct Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück! Nur gegen den ersten Andrang der Verfolgung kann es den Orest schützen, ihn nicht vollständig frey machen; dies ist dem Lande der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dies war die Hauptsache, als zum Heil Athens wesentlich, den Areopag empfehlen *), einen

---

*) Ich finde nicht, daß dem Aeschylus durch das aus-

unbestechlichen jedoch milden Gerichtshof, bey dem besonders das weiße dem Verklagten günstige Steinchen der Pallas eine Erfindung ist, welche der Menschlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreislauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freylich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen

---

drückliche Zeugniß irgend eines Alten dieser Zweck zugeschrieben wird. Allein er ist unverkennbar, besonders in der Rede der Pallas vom 680sten Verse an. Auch stimmt dies mit der Angabe überein, daß in demselben Jahre, wo dies Stück aufgeführt worden, Olymp. 80, 1., ein gewisser Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beste Wächter der alten strengeren Verfassung war, und die demokratischen Ausschweifungen im Zaume hielt. Dieser Ephialtes wurde bey Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Aeschylus erhielt den ersten Preis in den theatralischen Spielen, indessen weiß man, daß er bald darauf Athen verlassen, und seine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es ist möglich, daß, wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren lassen, der große Haufe dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dies auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurtheil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödtliche Zuckungen, und Frauen Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweihet hätten.

Fällen benommen haben. Beym Aeschylus aber ist vielmehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit herab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der Orestie des Aeschylus (so hießen die drey zusammenhängenden Stücke) besitzen wir gewiß eins der erbabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der auf uns gekommenen Stücke für eine Seite der Eigenthümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die Schutzgenossinnen möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermuthlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwey andern in der Mitte, deren Nahmen sich auch im Verzeichniß finden, nemlich den Aegyptiern und den Danaiden. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweyte, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in dem Inhalt der beyden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu

sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe eben so genügsam in Begränzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größern Kreise. Der Chor in den Schutzgenossinnen ist nicht bloß mithandelnd, wie in den Eumeniden, sondern er ist die Hauptperson, auf welche sich die Theilnahme vornehmlich lenken soll. Diese Verfassung der Tragödie ist weder der Schilderung eigentliche Gemüthsart, noch die Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einem ganzen Volk von fünfzig jungen Mädchen (so stark war der Chor der Danaiden zuverläßig) gemeinsame Gemüth wird durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dies letzte hat Aeschylus mehr gewollt, als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt er sie nur von ihnen, ohne den fremden Character in ihren Reden selbst erkennen zu lassen. Gesinnungen, Entschlüsse, Handlungen vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegsschaar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frey und unmittelbar aus dem Innersten kommenden. Lagen und Schicksale aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beyspiele die Theilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederholter Abdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Aeschylus die Geschichte des drit-

ten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaide, welche Ausnahme macht, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermuthlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete Aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten lassen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bote, deren Reden den größten Theil des Stückes ausfüllen, mehr Kraft ihres Amtes, als wie Dollmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben, und ihren Uebermuth in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes werth, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und muthig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynices geschildert wird, hingerissen von den Furien der väterlichen Flüche, ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores, mit klarem Bewußtseyn des unausweichlichen Verderbens sich dem Bruderwechselmorde entgegen stürzt. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort: die Stadt ist gerettet, die beyden Thronbewerber sind

gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichenklage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen theilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu lassen, womit Sophokles sein Stück dieses Nahmens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choëphoren, eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe; nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung von allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Botschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen, wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freyheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer beym Homer erscheint, (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt wer-

den), sondern durch übermüthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefesselte Prometheus stand wiederum in der Mitte zwischen zwey andern, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus, wenn wir anders den ersten, der ohne Frage ein satyrisches Drama war, zu einer Trilogie mitrechnen dürfen. Von dem erlösten Prometheus ist uns ein bedeutendes Bruchstück in der lateinischen Uebersetzung des Attius aufbehalten.

Der gefesselte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens, und zwar des unsterblichen Leidens, eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreisenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt dies Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, alles über dem jähen Abgrunde der dunkeln titanischen Urkräfte kaum noch in sichrer Verfassung ruhend. Die Vorstellung von einer sich aufopfernden Gottheit ist in manchen Religionen, als eine verworrene Ahndung des Wahren geheimnißvoll gelehrt worden; hier steht sie aber im furchtbarsten Gegensatz mit der tröstlichen Offenbarung. Denn Prometheus leidet nicht im Einverständniß mit der weltregierenden Macht, sondern er büßt seine Empörung gegen sie, und diese Empörung besteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie mit unseliger Voraussicht an ihr enges Daseyn festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenossen, den gegen sie verschwornen uner=

bittlichen Naturkräften nichts als ein unerschütter-
tes Wollen, und das Bewußtseyn ihrer hohen An-
sprüche entgegen zu setzen hat. Die andern Dich-
tungen der griechischen Tragiker sind einzelne Tra-
gödien; diese, möchte ich sagen, ist die Tragödie
selbst: ihr innerster Geist in seiner ersten noch un-
gemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und
vernichtend offenbart.

Aeußerliche Handlung ist wenig in diesem Stü-
cke: vom Anfange an duldet und will Prometheus,
er will und duldet immer das Gleiche. Aber der
Dichter hat meisterhaft in das unwiderryflich fest-
gesetzte noch Wechsel und Fortschritt zu bringen,
und die unerreichte Größe seines erhabenen Tita-
nen an dessen Umgebungen abzumessen gewußt.
Erst das Schweigen des Prometheus während sei-
ner grausamen Fesselung unter der rauhen Aufsicht
der Stärke und Gewalt, gegen deren Dro-
hungen Vulcan, ihr Werkzeug, nur ein unersprieß-
liches Mitleiden aufzubringen hat; dann seine ein-
same Klage, die Ankunft der weiblich zarten Ocea-
niden, unter deren zagendem Bedauren er seinem
Gemüthe hingegebner Luft macht, die Ursachen
seines Falles erzählt, und von der Zukunft weis-
sagt, jedoch mit weiser Zurückhaltung sie nur halb
enthüllt; der Besuch des alten Oceanus, eines ver-
wandten Gottes vom Stamme der Titanen, der
unter dem Scheine, sich eifrig für ihn verwenden
zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus
räth, und deßwegen mit stolzer Verachtung von
ihm weggewiesen wird: wie dann die im Wahn-
sinne herum getriebene Jo herbey kommt, ein Opfer
derselben Tyranney, welcher Prometheus unter-

liegt; wie er ihr die noch bevorstehenden Irrsale, und ihr endliches Schicksal prophezeyt, das mit dem seinigen zusammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menschenaltern ihm ein Retter entstehen soll; wie ferner Mercur, als der Bote des Welttyrannen, gebieterisch drohend ihm sein Geheimniß abfodert, auf welche Weise Zeus auf seinem Throne gegen alle Tücken des Schicksals zu sichern sey; wie zuletzt nach kaum ausgesprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Prometheus zusammt dem Felsen, der ihn gefesselt hält, in den Schooß der Unterwelt hinab geschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeyert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Ueberhaupt sind die Schauspiele des Aeschylus ein Beyspiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaße voran gehen, welche sich dann bis zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlechte gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Aeußerung des Dichters beweist, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflissentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Paean zu schreiben. Er antwortete: »der alte vom Tynnichus sey am besten gedichtet, dem seinigen mit die-

sein zusammen gehalten, würde es eben so ergehen, wie den neuern Statuen mit den alten; denn diese, bey aller Einfachheit, würden für göttlich gehalten, die neuen sorgfältig ausgearbeiteten hingegen würden zwar bewundert, machten aber weniger den Eindruck von einer Gottheit.« Wie in Allem, so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Gränze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben, und nur auf die Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bey Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen ward. Vielleicht glaubte er, in der dichterischen Mittheilung sey die Weihung zu den Mysterien schon mit enthalten, und Niemanden werde auf diesem Wege etwas offenbart, der dessen nicht würdig sey.

Der tragische Styl des Aeschylus ist allerdings noch unvollendet, und schweift nicht selten in unverschmolzenen epischen und lyrischen Bestandtheilen aus. Abgerissen, unmäßig, hart ist er oft; kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser that über ihn den Ausspruch, und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: »Aeschylus thue das Rechte, aber ohne es zu wissen;« einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre

zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von Beyden aber war er den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenosse. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Looses offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenkliche Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Aeltern, als freyer Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland geboren zu seyn, dies waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beyder Kräften in vollkommener Gesundheit bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens, eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war, schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heitrer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dies sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen, heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen

er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dies nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihn unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseyns mit der Unvergänglichkeit seines Nahmens vertauschen zu lassen. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bey Salamis (in welcher Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Paean um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leyer spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des athenischen Volkes in demselben Moment zusammen traf. Ein Feldherrnamt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thucydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünf und zwanzigsten Jahre fing er an, Tragödien aufzuführen, zwanzig Mal erwarb er den Sieg, öfter die zweyte Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sey von einem älteren Sohne oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattinn zärtlicher liebte, als sey er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im

Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus in Kolonos, oder nach anderen den herrlichen Chor daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seyen die Richter ohne weiters bewundernd auseinander gegangen, und man habe ihn im Triumphe nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweyten Oedipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüme der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dies das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden seyn soll; daß er also, wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sey, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deßhalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft, so wie Alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses Mannes in's Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmuth und Einfalt athmen, ist er dennoch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfin-

dungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlassen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einziges Mal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der blinde Sänger Thamyris erscheinend die Cither gespielt haben.

In so fern Aeschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Rohheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm voranging, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm freylich die Unternehmungen jenes ursprünglichen Meisters zu Statten kamen, so daß Aeschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die kunstreichere Verfassung der Dramen des letzt genannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältnisse zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwicklung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein, es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen solchen Vorgänger gehabt zu

haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meyne die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freyer Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtseyn begleitet war. An Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen dürfte unmöglich seyn: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdrucke zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge; wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinaus spielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendiger Weise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, besser, das heißt nicht, sittlicher und fehlerfreyer, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er Alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der scenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Aeschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so colossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als characteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angeborne Süßigkeit und Anmuth gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühle dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sey, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit ent-

fernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältnisse zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen hundert und dreyßig Stücke geschrieben haben soll (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unecht erklärte), nach den mäßigsten Angaben achtzig, ist uns freylich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabey gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bey den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beyde Oedipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Texte auf uns gekommen. Von den neueren Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Oedipus und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwickelung, bey welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welche letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammen hängender Veranlassungen herbey geführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drey Hauptfiguren, neben dem einfachen Bau des Stückes, da bey so wenigen Personen Alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die sämmtlichen Tragödien des Sophokles glänzen jede mit eigenthümlichen Vorzügen. In der Antigone ist der

Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; in den Trachinerinnen (nach unserer Weise zu benennen, dem sterbenden Hercules) wird der weibliche Leichtsinn der Dejanira durch ihren Tod schön abgebüßt, und das herculische Leiden ist würdig geschildert; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Oedipus zu Kolonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. Den Werth dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht: doch gestehe ich, daß ich eine besondere Vorliebe für das letztgenannte Stück hege, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksalsfabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie zum Beyspiel die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Uebermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalem Maaßstabe darlegen, in einem größeren

Sinne gedacht. Was der vom Oedipus einen weniger hohen Charakter gibt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dies findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus Statt, da alles, was seine Aeltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegen führt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung gibt, ist der wohl meistens dabey übersehene Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Daseyn betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwiederbringlich verloren war. Dies ist ein treffendes Bild anmaßlicher menschlicher Weisheit, die immer auf das allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wissen.

Mit dem herben Schlusse des ersten Oedipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische und herrische Wesen des Oedipus in so weit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Oedipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Fürsorge und den heldenmüthigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist, der ihn durch redliches Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Gegensatzes wegen mit

seinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet auftreten zu lassen. Ueberhaupt läßt sich schon in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung, er sey dem Polybos untergeschoben, nicht bey dessen Versicherungen beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Lajus. Dieser Charakter scheint ihm von beyden Aeltern angeerbt zu seyn. Der übermüthige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, spottet, aber bald darauf die Buße dafür an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüths, womit er vor den geweissagten Verbrechen so sorgfältig flieht, und wodurch seine Verzweiflung, sie dennoch begangen zu haben, natürlich aufs äußerste gesteigert werden muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt: wie Lajus ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sey er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bey näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als correct anzupreisen, und besonders an diesem Oedipus die vortrefflich beobachtete

Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dies Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Lajus erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Nahme, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen lassen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreise der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine.

Der verschiedene Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Oedipus zu Kolonos, da beyde Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht, und abgebüßte Verbrechen ausländischer Heldenfamilien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung letztlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeyt. Bey dem patriotischen und Freyheit athmenden Aeschylus geschieht dies durch eine gerichtliche Handlung; bey dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, dem, da er durch das Bewußtseyn unwillkührlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beyspiel nicht gegen ihn

insbesondere gemeynt, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, dessen letzten Augenblick, gleichsam als den einer höheren Feyer, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnißvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth hat Aeschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelt am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Beym Aeschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben, der ganze Grimm dieser Rachegöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Uebergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschenge-

schlecht von ihnen erlöst würde. Beym Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Nahmen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwey Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gebe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwillen, da sich Ismene weigert, Theil an ihrem kühnen Entschlusse zu nehmen; die Art, wie sie nachher die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmüthige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, zurückweist, gränzt an Härte; ihr

Schweigen und ihr Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugen von unerschütterlichem männlichem Muthe. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynices sey ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlusses hätte zweydeutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlohrne Brautfeyer, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Sylbe eine Neigung für den Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends*). Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschlusse noch an das Leben gefesselt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlassen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Wider-

*) Barthelemy versichert zwar das Gegentheil: aber die Zeile, worauf er sich bezieht, gehört nach den besseren Handschriften und dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene.

rede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vorstellung zu Gunsten der jungen Heldinn versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chores vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müssen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt seyn, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beyden Hauptpersonen seyn mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bey der That der Antigone gar nicht Statt findet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Uebermuths zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Todenfeyer für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattinn des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschlossen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich in Ajax. Den

Uebermuth, wodurch er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehn, und da man noch seine Leiche durch verweigerte Bestattung schmähen will, tritt Ulyß in's Mittel, eben der, welchen Ajax für seinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grausenerregenden Eingangsscene an dem Beyspiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menschengeschlechtes gezeigt hat: er erscheint gleichsam als die personifizirte Mäßigung, welche den Ajax, wenn er sie besessen hätte, vor seinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbstmord ist häufig in der alten Mythologie, wenigstens in der tragisch umgebildeten, aber er geschieht mehrentheils, wo nicht im Wahnsinn, doch in einem Zustande von Leidenschaft, nach einem plötzlich erlebten Unglück, der keiner Ueberlegung Raum läßt. Solche Selbstmorde, dergleichen die der Jokaste, des Hämon und der Eurydice, endlich der Dejanira sind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragischen Gemählden des Sophokles vor; der Selbstmord des Ajax ist ein besonnener Entschluß, eine freye That, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu seyn. Er ist nicht die letzte verderbliche Krisis einer schleichenden Gemüthskrankheit, wie so oft in der schwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretische Ueberdruß des Lebens, auf die Ueberzeugung von dessen Unwerth gegründet der viele spätere Römer sowohl nach epikureischen als nach stoischen Grundsätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen seinem rauhen Helden-

muthe ungetreu. Sein Wahnsinn ist vorüber, auch die erste Trostlosigkeit nach dem Erwachen daraus; erst nach der vollkommensten Rückkehr zu sich selbst, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worein ihn sein Uebermuth durch ein göttliches Verhängniß gestürzt hat, da er seine Lage als unheilbar zerrüttet überschaut: seine Ehre durch die ihm abgesprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch seiner rächerischen Wuth über dies Unrecht mißglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Heerden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche: »rühmlich leben, oder rühmlich sterben,» daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Leben, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlassenen Aeltern, verordnet er den Teucer zum Pfleger, und stirbt wie Cato nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Muth verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten unter den erwürgten Heerden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit geräth, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äußern. Die Natur hat alle athmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem Daseyn abwehren, ist ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es ist wahr, in der Gegenwart jener menschlichen Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Uebermacht würde Philoktet eben so wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet sich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn so abschreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbusen der liebenden Pflegerinn hindurch. Auf ein ödes Eyland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einsam und hülflos wie er ist, verschafft ihm sein Geschoß Nahrung von den Vögeln des Waldes, der Felsen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen frischen Trunk, seine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, beym Winterfrost erwärmt ihn der Mittagsstrahl oder angezündetes Reisig, selbst die wüthenden Anfälle seiner Schmerzen müssen sich zuletzt erschöpfen, und in erquickenden Schlaf auflösen. Ach es sind eben die verkünstelnden Auszierungen, der lästige erschlaffende Ueberfluß ist es, was gleichgültig gegen den Werth des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden

Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Daseyn übrig bleibt, und noch wird dessen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsschlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglückselige! Zehn Jahre lang hat er es ausgestanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit spricht aus diesem allem! Was aber am tiefsten für den Philoktet rührt, ist, daß er, den ein Mißbrauch der Gewalt aus der Gesellschaft verstoßen, so bald sie sich ihm wieder nähert, ihrem zweyten noch verderblicheren Uebel, der Falschheit begegnet. Die Aengstigung, er möchte seines letzten Hülfsmittels, des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuschauer zu peinlich seyn, wenn man nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolem werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angeborne Bedürfniß der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulcane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt; er glaubt sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrissen zu seyn; endlich nimmt er mit Wehmuth Abschied von seiner wirthlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich ins Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüth des Menschen.

Ueber das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen, hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winkelman erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Les-

singen widersprochen. Beyde letztgenannten haben bey dieser Gelegenheit sonst viel treffendes über das Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beypflichten müssen, daß Winkelmann Recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinerinnen scheinen mir an Werth so weit unter den übrigen auf uns gekommnen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Jophon gedichtet, sey durch Irrthum auf seinen Nahmen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig scheinen; verschiedene Kunstrichter haben schon bemerkt, das ohne Veranlassung anhebende Selbstgespräch der Dejanira habe nicht den Character der sophokleischen Prologe. Sind aber auch im Ganzen die Kunstmaximen des Dichters beobachtet, so ist es oberflächlich geschehen; man vermißt das tiefe Gemüth des Sophokles. Da indessen niemand im Alterthume die Aechtheit bezweifelt zu haben scheint, auch Cicero die Klage des Hercules daraus, als aus einem Werke des Sophokles zuversichtlich anführt, so muß man sich wohl begnügen zu sagen, der Tragiker sey hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Uebrigens kommt hiebey die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Absicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beschäftigen kann: in wie fern Erfindung und Ausführung eines Schau-

spiels ausschließend von Einem herrühren muß, damit er für dessen Urheber gelten könne. Die dramatische Literatur bietet häufig Beyspiele von Schauspielen dar, die durch Mehrere gemeinschaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides ist es bekannt, daß er sich bey der Ausführung seiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephisophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es scheint allerdings, daß sich damals in Athen dramatische Kunstschulen gebildet hatten, von der Art, wie sie immer zu entstehen pflegen, wenn ein poetisches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüstigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunstschulen, welche Schüler von solcher Vortrefflichkeit und so verwandtem Geiste enthalten, daß der Meister ihnen einen Theil der Ausführung, ja sogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeschadet seines Ruhmes alles auf seinen Nahmen gehen lassen kann. So waren die Mahlerschulen des sechszehnten Jahrhunderts beschaffen, und Jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bey vielen Bildern Raphaels, auszumachen, wie viel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bey der Ausführung Hülfe leisten lassen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt seyn mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Nahmen verbreitet.

Fünfte Vorlesung.

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides. Beurtheilung der übrigen Werke des letztern. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner bessern Stücke, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche ertheilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämmtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel gutes und übles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannigfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bey ihm nicht der erhabne Ernst des Gemüthes noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Aeschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur

zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bey allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nöthig, da man mir sonst wegen des folgenden vorwerfen möchte, ich sey mit mir selbst im Widerspruch, indem ich kürzlich in einer kleinen französischen Schrift die Vorzüge von einem Stück des Euripides im Vergleich mit Racine's Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspuncten und den höchsten Kunstfoderungen aus, und muß meine Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dies geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewisser Maßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B., daß Mahlereyen aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit besser gefallen als die,

welche dem Zeitpuncte ihrer Vollendung vorangehen. Der echte Kenner hingegen wird die Gemählde der Zuccherie und Andrer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechszehnten Jahrhunderts in leere oberflächliche Manier ausarteten, an innerm Werth unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino und ihrer Zeitgenossen stellen. Oder man denke sich auch die höchste Vollendung der Kunst als einen Brennpunct; in gleicher Entfernung diesseits und jenseits desselben nehmen die gesammelten Strahlen einerley Raum ein, aber an dieser Seite streben sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zusammen, an jener fliehen sie bis zur gänzlichen Zerstreuung aus einander.

Wir haben noch einen besondern Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rächen; nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenossen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften. Wir haben eine Menge Schauspiele erlebt, welche an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides stehen, aber ihnen darin verwandt sind, daß sie durch weichliche, zuweilen sogar zarte Rührungen das Gefühl bestechen, während ihre Richtung im Ganzen auf eine wahre sittliche Freygeisterey hinaus geht.

Was ich hierüber sagen werde, ist großentheils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht selten den Euripides seinen beyden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben, sey es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesin-

nungen angezogen, oder durch einen misverstandenen Ausspruch des Aristoteles irre geleitet wurden; so läßt sich nachweisen, daß viele Alte, zum Theil schon Zeitgenossen des Euripides, eben so geurtheilt, wie ich. Im Anacharsis findet man dies Gemisch von Lob und Tadel wenigstens angedeutet, wiewohl der Verfasser alles meidet, nach seiner Absicht, die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstlereifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bey einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Klagen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt, insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keinesweges die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meynt damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: »wiewohl er das Uebrige nicht gut anordnet.« Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze

und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urtheile der Alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten, jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Nahme zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprüchwörtlich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre characteristischen Züge sind schon zum Theil verlöscht. Wir haben diese besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freylich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran, wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist beym Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grundgedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herab gezogen, und die unentfliehbare Nothwendigkeit artet bey ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freyheit des Menschen zu heben. Wie wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüsse des Schicksals, oder einer eben so heldenmüthigen Unterwerfung darunter.

Seine Menschen leiden meistens weil sie müssen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit des Charakters und der Leidenschaft, die wir beym Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig lassen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos seyn können, weil sonst schwerlich irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwickelung Statt finden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Noth schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Ueberlieferung von manchen alten Heroen, allein Euripides dichtet ihnen kleinliche schlechte Streiche aus eigener Willkür an. Ueberhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr, die Kluft zwischen seinen Zeitgenossen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig seyn soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreis der Mensch-

heit zieht sie das Uebernatürliche und Fabelhafte (dies haben wir am Sophokles gerühmt), sondern in die Schranken des unvollkommenen Individuums. Dies ist es, was Sophokles meynte, wenn er sagte: er selbst bilde die Menschen, so wie sie seyn sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadeligen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmuth des Charakters und der Sitten. Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immer fort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern, wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen mahlt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja er läßt sie selbige in naiven Selbstgeständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so seyn.

Der Chor wird bey ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. »Den Chor,« sagt Aristoteles, »muß man »als einen der Schauspieler betrachten, und als einen Theil des Ganzen: er muß mit streben: nicht »wie es Euripides, sondern wie es Sophokles »macht.« Die alten Komiker genossen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Nahmen mit den Zuschauern reden zu lassen: dies hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar nicht

tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugniß des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabey so vergessen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußern Bau das schöne Ebenmaaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Theilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize, als echte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen auf, welche Thimotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemessensten waren. Eben so verfuhr er beym Gebrauch der Sylbenmaaße; sein Versbau ist üppig und geht ins regellose über. Das Zerflossene und weniger Männliche würde sich bey tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen lassen.

Ueberall bringt er im Ueberfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winkelmann eine Schmeicheley des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken gerathen zu lassen; seine Alten klagen immer über die Gebrech-

lichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knien hinauf. Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu liebe beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemählden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden), da setzt er denn eine Eitelkeit darein, immer auf allerley Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben einzustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweydeutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter dessen Hervorbringungen einer religiö-

sen Feyerlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften fabelhaften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freygeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht popular zu seyn, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenossen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein; Sittensprüche, in denen er sich wiederholt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bey diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog, und zuletzt sagte: wenn Aphrodite (welche den Beynahmen der goldenen führte) so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, darüber empört, hätten ein großes Geschrey erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sey hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: »Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!« Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn aufs

Rad zu flechten. Allein dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken Statt. Die Bösen kommen nicht selten frey durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeyntlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineids, worin in der That die reservatio mentalis der Casuisten ausgedrückt zu seyn scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts, wegen des möglichen Mißbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides: »Der Herrschaft wegen »sey es der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst »müsse man gerecht seyn;« hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine mißbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genusse sinnlicher Liebe sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hecuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Sclavinn, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und

gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bey ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bey dieser den weiblichen Rollen zugetheilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhasses berüchtigt, und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Ueberlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publikum, doch dessen überwiegenden Theil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eignen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbstständige Freyheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst war, artet beym Euripides häufig in ungebundene Willkür aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles

bisher bekannte und gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, daß dies von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlassen, und dabey nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erste Mal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wisse, läßt sich wohl abweisen; ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem Augenblick den Zuschauer so fest halten, daß er unterdessen das schon Bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung und Erwartung angeregt wird. Ueberdies machen diese Prologe die Anfänge der Euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer heraus kommt, und sagt: ich bin der und der, dies und das ist bis jetzt vorgefallen, und folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf den alten Gemählden vergleichen, welche sich nur bey großer alterthümlicher Einfalt des Styls allenfalls entschuldigen lassen. Allein dann müßte auch das übrige damit übereinstimmen, was beym Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den

Prologen sowohl als bey der Auflösung ist er sehr freygebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entrathen werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie alles in grossen Massen zusammenhalten, und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln lassen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bey jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkürlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte. Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er denn seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Scenen haben bey ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwey Personen als Parteyen einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfodert, sondern aufs weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dies zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch mit solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Prozesse führen, entscheiden, oder wenigstens anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quinctilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem

Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt; denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle im Drama finden, wenn sie der Fassung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, so ist dies eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschylischen, noch die keusche Anmuth des sophokleischen Styls. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden herunter. Hiedurch, so wie durch die an das Lächerliche gränzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern, die Eßlust des Hercules und seine ungestümen Anforderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Nahmen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt; und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft

gemeynt zu seyn scheint. »Wenn die Todten,« sagt er oder läßt eine seiner Personen sagen, »in der That noch Empfindung hätten, wie einige Leute meynen, so würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen.« Mit dieser Verehrung der späteren Komiker macht die Gesinnung des älteren Aristophanes, seines Zeitgenossen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und unerbittlich, er ward ihm gleichsam als seine beständige Geißel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältniß der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Aeschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdies nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bey allem bisherigen muß man es nicht aus der Acht lassen, daß Euripides denn doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenosse von vielen der größ-

ten Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anfoderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueberhaupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird behauptet, es sey nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beyden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den drey Stücken über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, welche wir glücklicher Weise besitzen, in das hellste Licht stellen lassen.

Die Scene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem königlichen Pallast; das Grab des Agamemnon ist auf der Bühne befindlich. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf; und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmahle mit einem Gebete an den Mercur, und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Pallaste kommen, welche ein Trankopfer

zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehvollen Geberden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Loos, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müssen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Mercur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Beym Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sey da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und gibt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung eines von ihr selbst gewebten Gewandes, sie überlassen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und gibt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gotthei-

ten enthalten, theils alle Beweggründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches die Klytämnestra zu der Opferung vermocht, und erfährt, sie habe geträumt, daß sie einen Drachen in der Wiege als ein Kind an die Brust lege, und mit ihrem Blute säuge. Er will nun dieser Drache werden, und gibt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu schleichen, und den Aegisth so wohl als sie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der gränzenlosen Frechheit der Menschen überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beyspiele bestätigt, und wie doch am Ende die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallast eingelassen zu werden. Klytämnestra kommt heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellterweise jammert, ladet sie ihn zu gastfreyer Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und räth ihr den Aegisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. Bey dem her annahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit Gebeten an Zeus und Mercur, daß die That gelingen möge. Aegisth kommt mit dem Boten redend herbey, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeu-

gen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geschrey des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fodert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Muth, und sie hält ihm auf's beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisths zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Pallastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläufige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr lassen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreyfache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmahle an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls

vor dem Pallaste, aber ohne Grabmahl Agamemnons. Bey Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Jammer, in einem Gebet an die unterirrdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerung des häufig von ihr angemahnten Orest, und gibt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beyderseitigen Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth habe das ärgste über sie beschlossen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sey in's Leben zurück gekommen, und

habe sein Szepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sey, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars, Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weissagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause des Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Anherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch, vermuthlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie vertheidigt ihre That an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beyde ohne heftigen Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er beym Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sey. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphirende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra überläßt sich in rührenden Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten. Chrysothemis kommt voller Freude von dem Grabmahle zurück, mit der Versicherung, Orest

sey in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektra's Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie gibt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fodert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sey, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlassene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt sich nicht länger verbergen kann: er gibt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beyde wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm in's Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrey der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie ermordet wird. Elektra fodert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt

mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder in's Haus, um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweydeutigen Reden der Elektra, seine Leiche sey im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sey. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Pallastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper. Orest steht daneben und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verloren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, welches aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht.

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mycen, sondern an der Gränze des argolischen Gebiets, in freyer Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte. Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, theils das schon bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählig zu behandeln, und sie unvermählt zu lassen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheirathet habe; die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug, er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattinn zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es

noch vor Tagesanbruch ist, mit einem Kruge auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Wasser zu hohlen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten lassen, und beyde gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt wage, sondern hier an der Gränze nach seiner, wie er weiß, verheiratheten Schwester spähen wollte, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren. Er sieht Elektra mit dem Wasserkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno Theil zu nehmen, welches sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabey. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will ins Haus fliehen; da Orest hervortritt und ihr dies wehrt, glaubt sie, er wolle sie umbringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobey denn den Zuschauern das ganze Verhältniß von neuem eingeschärft wird. Orest gibt sich immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektra's Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bey dieser Gelegenheit

neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eigenen Elende die Ueppigkeit und den Uebermuth ihrer Mutter und des Aegisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück, und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt; da er jedoch hört, daß sie Nachricht von Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt beym Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie sich doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungswürdigsten Menschen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie ja nichts im Hause hätten, er meynt, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirthschaftliche Frau wisse allerley Gerichte herbey zu schaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichthum und die Mäßigkeit ab. Der Chor versteigt sich in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläufig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra möge für ihren Frevel bestraft werden.

Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem Hause hinaufzusteigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er an zu weinen, und ermangelt nicht

sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe das Agamemnon Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und darum vermuthe, Orest sey dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die von Aeschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Aehnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, nebst Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die ausdrücklichste Rücksicht auf eine andere Behandlung desselben Gegenstandes ist das störendste, echter Poesie fremdeste, was es geben kann. Die Gäste kommen heraus, der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraune von einem Fall (dies ist nun die herrliche Erfindung, welche er an die Stelle der Aeschylischen setzt) daß er es sey; sie umarmen sich und überlassen sich der Freude während eines kurzen Chorgesanges. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte und Elektra die Ausführung der That. Aegisth hat sich, wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen auf's Land begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede nicht mitgefahren, Elektra erbietet sich, ihre Mutter durch die falsche Nachricht, sie sey im Kindbette, herbeyzulocken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mißlinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten.

Der Alte geht mit dem Orest ab, um ihn zu Aegisth zu geleiten, und sich dann zu Klytämnestra zu begeben. Der Chor besingt den goldenen Widder, welchen Thyest durch Hülfe der treulosen Gemahlinn des Atreus diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmahl bestraft worden, wobey die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, der Chor, wie er weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und will sich umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Aegisth weitläufig mit mancherley Scherzen berichtet. Unter dem Jubel des Chors hohlt Elektra einen Kranz, womit sie ihren Bruder krönt, der den Kopf des Aegisth an den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe rückt sie in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter andern: es thue niemals gut, eine Frau zu heirathen mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sey unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahen, Orest bekommt Gewissenszweifel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begibt sich aber auf Ueberredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königinn kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangenen Wagen, umgeben von trojanischen Sclavinnen, gefahren. Elektra will ihr herunter helfen, sie verweigert es. Darauf rechtfertigt sie ihre That an Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fodert ihre

Tochter selbst auf, ihr Gründe entgegen zu stellen, um dieser Veranlassung zu einer spitzfindigen Rede zu geben, worin Elektra ihrer Mutter unter andern vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel gesessen und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl jene den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn er möglich gewesen wäre; sie erkundigt sich nach der Niederkunft, und geht in die Hütte, um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrey der Ermordeten im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollendete That, rühren sich durch Wiederhohlung der kläglichen Reden und Geberden ihrer Mutter, Orest will in die Fremde fliehen, Elektra fragt: wer sie nun heirathen würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu lassen, und weissagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie eine Ehe zwischen Elektra und Pylades, ihr erster Mann soll mit nach Phocis genommen und reichlich versorgt werden. Nach wiederhohlten Wehklagen nehmen die Geschwister wie auf Lebenslang Abschied von einander, und das Stück nimmt ein Ende.

Man sieht leicht, daß Aeschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinüber gespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das

Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punct, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmuthiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Puncte verweilt, wird wieder zu einer wahren innern Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete wiederhohlen sich, aber eben ihre Häufung gibt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Beweggründe allein nicht hinreichen. Bey der Ermordung der Klytämnestra und ihren herzzerreissenden Reden ist der Dichter, ohne die Verbrechen zu verkleiden, bis an die äußerste Gränze dessen gegangen, was dem Gefühl zugemuthet werden darf. Da das Verbrechen, welches gestraft werden soll, vom Anfange an durch das Grabmahl gegenwärtig erhalten wird, rückt es am Ende durch das vorgezeigte Gewand dem Blicke der Erinnerung noch näher: Agamemnon wird gleichsam nach schon vollzogener Rache noch einmal in der Vorstellung ermordet. Die Flucht des Orest verräth keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß.

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im allgemeinen aufmerksam zu machen. Welche schöne Vorreden läßt er jener Sendung der Königinn zum Grabe vorangehen, womit Aeschylus gleich anhebt! Mit wel-

chem gebildeten Schmuck ist das Ganze, z. B. in der Erzählung von den Kampfspielen, umkleidet! Wie ist das Pathos der Elektra ausgespart, zuerst die allgemeinen Klagen, dann aus dem Traumgesicht geschöpfte Hoffnungen, Zernichtung derselben durch die Nachricht von dem Tode, neue abgewiesene Hoffnungen der Chrysothemis, endlich die Trauer über der Urne. Der Heldenmuth des Elektra ist durch den Gegensatz der schwächeren Schwester schön gehoben. Ueberhaupt hat der Dichter dem Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, daß er die Theilnahme vornehmlich auf die Elektra lenkt. Er hat von diesem herrlichen Geschwisterpaar dem weiblichen Theile die unerschütterliche Beharrlichkeit treuer Gesinnungen, den Heroismus des Duldens, dem männlichen die schöne Rüstigkeit der Heldenjugend zugetheilt. Der Alte setzt dieser wiederum Bedachtsamkeit und Erfahrung entgegen; daß beyde Dichter den Pylades schweigen lassen, beweist, wie sehr die alte Kunst allen unnützen Ueberfluß verschmähte.

Was aber die Tragödie des Sophokles insbesondere characterisirt, ist die himmlische Heiterkeit bey einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hinweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten, selbst der Tagesanbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was beym Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüth der noch lebenden Elektra aus, welches mit gleicher Kraft zum hassenden Unwillen und zur Liebe begabt

ist. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung gleich in der ersten Rede des Orest, wo er sagt: es kümmere ihn nicht todt gesagt zu werden, wenn er sich nur in gesunder Kraft und Fülle lebend fühle. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissensunruhe an, so daß das dahin gehörige bey ihm eigentlich strenger gehalten ist, we beym Aeschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Aegisth und daß dieser am Schlusse seine schmählige Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber, als dort. Das treffendste Bild für das Verhältniß beyder Dichter bieten die Traumgesichte der Klytämnestra dar: beyde sind gleich schicklich, bedeutsam, ahndungsvoll; das des Aeschylus größer, aber sinnlich grausend, das des Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beyspiel poetischer, oder vielmehr unpoetischer Verkehrtheit; man würde nicht fertig werden, wenn man alle Grundlosigkeiten und Widersprüche darin entwickeln wollte. Warum neckt z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? Wie leicht macht sich der Dichter die Arbeit, wenn er das, was ihm im Wege steht, ohne weiteres bey Seite schafft, wie hier den Bauer, von dem man nach Herbescheidung des Pflegers gar nicht weiß, wo er bleibt? Euripides hat theils neu seyn wollen, theils ist es ihm zu unwahrscheinlich gewesen, daß Orest den König und seine Gemahlinn mitten in der Hauptstadt umbringt; er hat sich, um dies zu vermeiden, in weit größere Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es ge-

hört der Fabel, seinen Vorgängern und dem Herkommen an. Durch seine Absichten ist es wenigstens keine Tragödie geworden, er hat es vielmehr auf alle Weise zum Familiengemählde, in der heutigen Bedeutung des Wortes, herunter gearbeitet. Die Effecte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: der Dichter hat sein Geheimniß in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verrathen. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig und ohne innere Ueberzeugung; es ist eine wahre Quälerey, daß Aegisth erst noch seine gutmüthige Gastfreyheit, Klytämnestra Mitleiden mit ihrer Tochter äußern muß, um für sie zu rühren; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schmählichste Reue wieder ausgelöscht, eine Reue, welche gar kein sittliches Gefühl, sondern bloß eine sinnliche Anwandlung ist. Von den Lästerungen auf das delphische Orakel will ich nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheirathen, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu lassen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich ginge, auch der Bauer eine nahmhafte Summe ausgezahlt erhielte; so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu seyn, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht das allerschlechteste Stück des Euripides ist. War es die Sucht nach Neuheit, was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freylich war er zu beklagen, daß ihm

bey diesem Gegenstande zwey solche Vorgänger zuvor gekommen waren. Aber was zwang ihn, sich mit jenen zu messen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur einiges in der Kürze berühren.

Von Seiten seiner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldinn durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnißvollen Vorhang vor dem Zustande der Todten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freylich ist Admet, und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Hercules zeigt sich Anfangs derb bis zur Rohheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleyerte Gattinn als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemessener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldinn zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: »die »flehende Iphigenia sey der nachher sich willig auf»opfernden durchaus nicht ähnlich.«

Auch Ion ist eines von den lieblichsten Stü-

cken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Nahmen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederholungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüths werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bey einem so bedenklichen Gegenstande. Dies ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenossen, denn der Hippolytus, den wir haben, ist nach dem Zeugniß des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbessert worden *).

*) Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugniß oder die Uebereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sey in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides, welcher der verschleyerte hieß, gefolgt. Wofern dies bloße Vermuthung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Scene der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Scene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtungen, die er ihr in den Mund gelegt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Scene mit dem Aegeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherinn, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlassen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die athenischen Alterthümer konnte den Euripides zu diesem frostigen Einschiebsel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberinn, und das in den Verhältnissen ihres Geschlechtes schwache Weib in derselben Person ergreifend geschildert. Auf das innigste rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Nur kündigt sie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt an, statt es bloß als verworrene schwarze Ahndung zu hegen. Als sie es vollbringt, scheint der Trieb der Rache an Jason durch den schmähligen Tod seiner jungen Gemahlinn und ihres Vaters schon befriedigt seyn zu müssen, und der neue Beweggrund, nämlich Jason würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und sie müsse ihm vorbeugen, hält die

Prüfung nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dies vielleicht durch die Verwirrung des Gemüths, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

(Der Schluß dieser Vorlesung folgt im zweyten Theile.)

Ende des ersten Theils.

STADTBIBLIOTHEK * AUGSBURG *

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Literatur Vorlesungen

Bd.: 1

Wien (1825)

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Enc 124 -5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11245316-1